WILHELM HORNBOSTEL

SARAPIS

TUTA SUB AEGIDE PALLAS
EJB

SARAPIS

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES AUX RELIGIONS ORIENTALES DANS L'EMPIRE ROMAIN

PUBLIÉES PAR

M. J. VERMASEREN

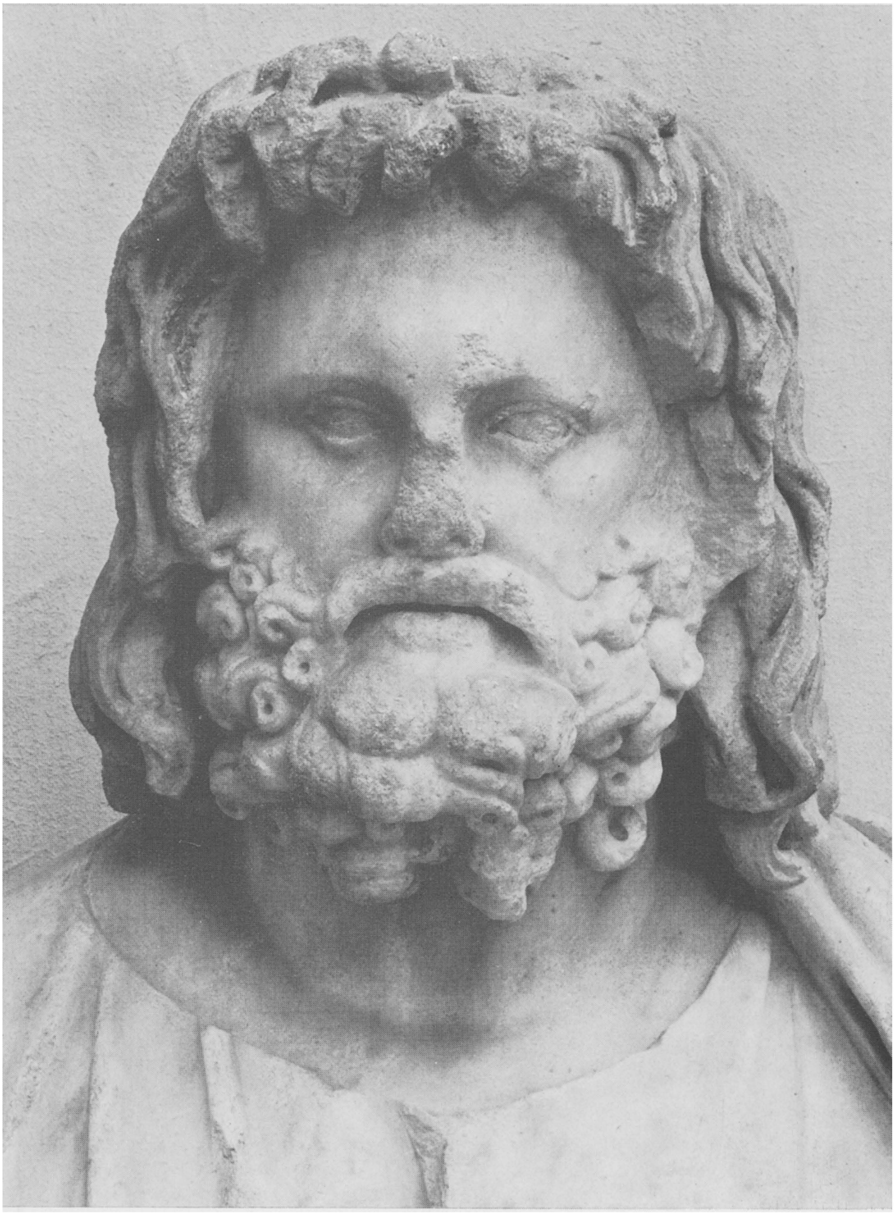
TOME TRENTE-DEUXIÈME

WILHELM HORNBOSTEL

SARAPIS

STUDIEN ZUR ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTE, DEN ERSCHEINUNGSFORMEN UND WANDLUNGEN DER GESTALT EINES GOTTES

LEIDEN
E. J. BRILL
1973



Sarapis
Alexandria, Griechisch-Römisches Museum

WILHELM HORNBOSTEL

SARAPIS

STUDIEN ZUR ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTE, DEN ERSCHEINUNGSFORMEN UND WANDLUNGEN DER GESTALT EINES GOTTES

MIT EINEM FRONTISPIZ, 3 TEXTABBILDUNGEN,
220 TAFELN UND 2 KARTEN

LEIDEN
E. J. BRILL
1973

ISBN 90 04 03654 7

Copyright 1973 by E. J. Brill, Leiden, Netherlands

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or translated in any form, by print, photoprint, microfilm, microfiche or any other means without written permission from the publisher.

PRINTED IN BELGIUM

MEINER MUTTER
UND
DEM ANDENKEN MEINES VATERS

INHALT

VORWORT IX
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS XIII

EINFÜHRUNG 1

TEIL I

DIE KULTSTATUE IM ALEXANDRINISCHEN SARAPEUM

Kapitel 1. SCHRIFTLICHE ÜBERLIEFERUNG 35
Interpretation der Schriftquelle 35 — Zur Überlieferung des Namens Bryaxis 51

Kapitel 2. REKONSTRUKTION DER STATUE 59
Thron 59 — Statue 72 — Kerberos 91 — Farbigkeit und Material 95

Kapitel 3. STIL 103
Methodische Vorbemerkungen 103 — Zur stilistischen Eingliederung der Statue in die Kunst des späten 4. Jhs. v. Chr. 116

Kapitel 4. ENTSTEHUNGSORT 127

TEIL II

TYPOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN ZUR ÜBERLIEFERUNG DER KULTSTATUE

Kapitel 5. ANASTOLETYPUS 133
Hellenistische und kaiserzeitliche Gemmen, Kameen und Münzen mit dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis 133 — Hellenistische Gemmen und Kameen mit der Büste des Sarapis frontal und im Profil 161 — Hellenistische Denkmäler außer geschnittenen Steinen und Münzen 170 — Denkmäler seit hadrianischer Zeit 178 — Zusammenfassung 204

Kapitel 6. FRANSENTYPUS 207
Vorhadrianische Denkmäler 210 — Hadrianische und antoninische Denkmäler 214 — Severische Denkmäler 258 — Nachseverische Denkmäler 284 — Zusammenfassung 291

Kapitel 7. SARAPISDARSTELLUNGEN AUF MÜNZEN 296
Darstellungstypen 296 — Anastole- und Fransentypus 327

Kapitel 8. SARAPIDEN OHNE CHITON 333

TEIL III

HISTORISCHE UNTERSUCHUNGEN

Kapitel 9. DAS VERHÄLTNIS DER RÖMISCHEN KAISER EINSCHLIESSLICH HADRIANS ZU SARAPIS UND DEN ÄGYPTISCH-ORIENTALISCHEN GÖTTERN 359

SCHLUSSBETRACHTUNG 389

EXKURS : ZU EINIGEN THESEN VON CH. PICARD 408

ADDENDA 418

GENERALREGISTER 421

ABBILDUNGSVERZEICHNIS 449

TEXTABBILDUNGEN 482

220 TAFELN UND 2 KARTEN . . . . am Ende des Buches

VORWORT

Die folgenden Untersuchungen, die entsprechend dem Untertitel keinen der Handbuch-Artikel über Sarapis ersetzen wollen, stellen die überarbeitete Fassung einer Dissertation dar, die im Dezember 1969 von der Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität Marburg angenommen wurde. Die Arbeit verdankt mehr als im Einzelnen gesagt werden kann meinem verehrten Lehrer H. Drerup. Ihm gebührt an erster Stelle Dank für seine Anteilnahme, seinen Rat, seine Kritik und seine vielfältige Förderung.

Für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe der »Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain« weiß ich mich M. J. Vermaseren in Amsterdam dankbar verpflichtet. Seit Jahren hat er die Entstehung der Untersuchungen mit freundschaftlichem Interesse begleitet und durch zahlreiche Ratschläge gefördert. Weiterhin gilt mein Dank H. Kater-Sibbes (Amsterdam), die eine listenmäßige Zusammenstellung sämtlicher Sarapisdenkmäler vorbereitet. Dank gebührt ferner auch M.E.C. Vermaseren und M. B. de Boer.

Daß die Arbeit in der vorliegenden großzügigen Form erscheinen kann, ist in erster Linie das Verdienst von T.A. Edridge, Classical Editor im Verlag E.J. Brill in Leiden. Seinem Wohlwollen und seiner Einsicht in die Notwendigkeit eines ausführlichen Abbildungsteils ist es zuzuschreiben, wenn die Skepsis von L. Vidman (*Isis und Sarapis* 6) hinsichtlich der Möglichkeiten einer photographischen Dokumentation der ägyptischen Kulte auf breiter Basis für Sarapis jedenfalls zu einem guten Teil abgebaut werden kann.

Bei der Vorbereitung dieser Arbeit bin ich von vielen Seiten unterstützt worden. Mein Dank für Photographien und die Erlaubnis, sie abzubilden, für Hinweise, Auskünfte und Kritik gilt folgenden Forschern und Museumsdirektoren, Kunsthändlern und Sammlern: B. Andreae (Bochum), H. v. Aulock (Istanbul), J.W. Barber-Lomax (London), H. Bartels† (Erlangen), P. Bazé (Bayonne), J.G. Beckwith (London), L. Benachi (Athen), M. Bieber (New York), E. Bollmann (Männedorf), A.H. Borbein (Marburg), B.V. Bothmer (Brooklyn), M.-L. Buhl (Kopenhagen), H.A. Cahn (Basel), R. Calza (Ostia), J.J.V.M.

Derksen (Utrecht), N.M. Devine (South Hadley), Chr. Dunant (Genf), H. Engelmann (Köln), N. Fıratlı (Istanbul), B. Forlati Tamaro (Venedig), P.M. Fraser (Oxford), N. Fritzius (Gießen), G. Grimm (Kairo), W.H. Gross (Hamburg), Chr. Grunwald (Bonn), H. Hafemann (Hamburg), J.W. Hayes (Toronto), G. Heres (Berlin-Ost), D.K. Hill (Baltimore), H. Hoffmann (Hamburg), C. Isings (Utrecht), H. Jucker und B. Kapossy (Bern), J.H.C. Kern (Leiden), G. Klaffenbach† (Berlin-Ost), G. Koeppel (Chapel Hill), Th. Kraus und P. Künzle† (Rom), H. Küthmann (München), H.P. Laubscher (Hamburg), V. Lassalle (Nîmes), J. Liversidge (Cambridge), M. Maaskant-Kleibrink (Den Haag), P.E. Manheim (New York), F. Matz (Marburg), E. Merz (Bern), Ch.G. Nauert (Columbia), R. Noll (Wien), I. v. Ohlendorff (München), E. Oppenländer (Waiblingen-Stuttgart), S. Oppermann (Gießen), M.R. Parkinson (Manchester), K. Parlasca (Erlangen), I. Pini (Marburg), E. Paul (Leipzig), F. Prayon (Rom), M. Raumschüssel (Dresden), N. Reynolds (New York), G. Le Rider (Paris), H. Riemann (Rom), A. Robertson (Glasgow), J.W. Salomonson (Utrecht), L.A. Shier (Ann Arbor), H. Sichtermann (Rom), D. Slow (Liverpool), H. Speier (Rom), K. Stähler (Münster), J. Szilágyi (Budapest), I. Tsobanoglou (Hamburg), C.C. Vermeule (Boston), M.-L. Vollenweider (Collonges-sous-Salève) und R. Winkes (Providence).

Es ist sehr zu bedauern, daß aus Raumgründen die Namen nur summarisch aufgezählt und die Anteile eines jeden einzelnen nicht genannt werden können.

Besonders hervorgehoben sei jedoch, daß K. Schauenburg (Kiel) mir freundlicherweise nach Abschluß der Arbeit einen Einblick in seine umfangreiche Zettelsammlung gestattete und P. Zazoff (Hamburg) zahlreiche Photographien aus seiner großen Gemmenkartei zur Verfügung stellte. Schließlich sei noch dankbar vermerkt, daß A. Geissen mir die neuerworbene Sammlung kaiserzeitlich-alexandrinischer Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen (um nur die beiden wichtigsten Nominale zu nennen) zugänglich gemacht und Stück für Stück erläutert hat. Da beabsichtigt ist, die Kölner Sammlung in einem Katalog vorzulegen, wurde hier davon Abstand genommen, einzelne exzeptionelle Prägungen abzubilden. Die für den Gang der Untersuchung wichtigen Emissionen sind jedoch nach Möglichkeit in den Anmerkungen zitiert worden.

Die beiden Karten am Ende des Buches hat Frau F. Derksen-Janssens in Utrecht gezeichnet.

Sehr zu danken ist schließlich der Firma Dr. Madaus & Co. in Köln für ihre über Jahre gewährte Unterstützung.

Obwohl in der Zeit zwischen dem Manuskriptabschluß des Dissertationsexemplars und dem Druckbeginn das Thema Sarapis in verschiedenen Aufsätzen und Monographien behandelt worden ist, war keine Veranlassung zu Korrekturen am Gesamtbild gegeben. In einzelnen Fällen haben die Veröffentlichungen anderer Autoren Bestätigung gebracht. Dies gilt besonders für den Aufsatz von H. Jucker über *Die frühesten Reproduktionen des kanonischen Sarapistyps auf alexandrinischen Münzen* in den *SchwMbll.* 19, 1969, 78ff. Die bis zum Herbst 1972 erschienene Literatur ist in Text und Anmerkungen eingearbeitet worden, auf die Arbeit von J.E. Stambaugh mit dem Titel *Sarapis under the Early Ptolemies* konnte leider nur noch gelegentlich hingewiesen werden. Dies trifft in gleicher Weise zu für die umfangreichen Untersuchungen von M. Malaise, *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie*, während der dazugehörige Katalog vom selben Autor (*Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie*) nach Möglichkeit noch in den Anmerkungen zitiert worden ist. Die seit längerer Zeit angekündigte Monographie von P.M. Fraser über das ptolemäische Alexandria lag bei Druckbeginn noch nicht vor. Ein besonderer Fragenkomplex, der in den folgenden Ausführungen nur beiläufig zur Sprache kommen wird, ist ausgiebig in der Arbeit von A. Roullet, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome* behandelt worden.

Sarapis hat in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Forschung in großem Maße auf sich gezogen. Zu allen in der Diskussion aufgetauchten Fragen wird hier nicht Stellung bezogen, so verlockend es auch sein mag, die Konturen eines bedeutenden antiken Gottes in allen Details nachzuzeichnen und die ganze Fülle seiner Wesenserscheinungen sichtbar zu machen. Es handelt sich entsprechend dem Namen der Reihe, in der diese Arbeit erscheint, um »Études préliminaires«.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Neben den für das *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* üblichen (*AA.* 1968, 809ff.) und den von G. Bruns und anderen im *Zeitschriftenverzeichnis* (1964) erarbeiteten Abkürzungen werden hier folgende Sigel verwendet:

AC.	*Versteigerungskataloge der Ars Classica S.A.* in Genf; die Bände I-XI unter dem Firmennamen Naville (ebenfalls Genf) erschienen.
Adriani, *Repertorio*	A. Adriani, *Repertorio d’arte dell’Egitto greco-romano,* Ser. A I-II (1961).
Amelung, *Sarapis*	W. Amelung, *Le Sarapis de Bryaxis, RA.* 4. Ser. 2, 1903 II 177ff.
APF.	*Archiv für Papyrusforschung.*
ARW.	*Archiv für Religionswissenschaft.*
BMC.Alex.	R.St. Poole, *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum — Alexandria and the Nomes* (1892).
Bosch	Cl. Bosch, *Die kleinasiatischen Münzen der römischen Kaiserzeit* II 1: *Bithynien,* 1. Hälfte (1935).
Brady, *Repertory*	Th.A. Brady, *Repertory of Statuary and Figured Monuments Relating to the Cult of the Egyptian Gods,* ungedr. Manuskript in the University of Missouri, Columbia (1938).
Breccia, *Terrecotte*	E. Breccia, *Terrecotte figurate greche e greco-egizie del Museo di Alessandria* I-II, Monuments de l’Égypte gréco-romain 2 (1930-34).
Budde-Nicholls	L. Budde-R. Nicholls, *A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge* (1964).
Castiglione	L. Castiglione, *La statue de culte hellénistique du Sarapieion d’Alexandrie, BMusHongr.*Nr. 12, 1958, 17ff.

Curtis, *Coinage*	J.W. Curtis, *The Coinage of Roman Egypt: A Survey* (1956).
Curtis, *Tetradrachms*	J.W. Curtis, *The Tetradrachms of Roman Egypt* (1969).
Dattari	G. Dattari, *Monete imperiale greche. Numi Augg. Alexandrini. Catalogo della Collezione G. Dattari* (1901).
Demetrio	F. Feuardent, *Collections G. di Demetrio, Numismatique. Égypte ancienne* II. *Domination romaine* (1872).
Drexler	W. Drexler, *Der Isis- und Sarapis-Cultus in Kleinasien, NumZ.* 21, 1889, 1ff.
Edgar, *Greek Sculpture*	C.C. Edgar, *Greek Sculpture*, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire XIII (1903).
Edgar, *Greek Bronzes*	C.C. Edgar, *Greek Bronzes*, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire XIX (1904).
Engelmann, *Sarapisaretalogie*	*Die delische Sarapisaretalogie*, hrsg. und erl. von H. Engelmann, Beitr. zur klass. Phil. H. 15 (1964).
Flinders Petrie	W.M. Flinders Petrie, *Roman Ehnasya. Herakleopolis Magna* (1905).
Floriani Squarciapino	M. Floriani Squarciapino, *I culti orientali ad Ostia*, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 3 (1962).
Fraser I	P.M. Fraser, *Two Studies on the Cult of Sarapis in the Hellenistic World, OpAth.* 3, 1960, 1ff.
Fraser II	P.M. Fraser, *Current Problems concerning the Early History of the Cult of Sarapis, OpAth.* 7, 1967, 23ff.
Furtwängler, *Antiquarium*	A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium. Königliche Museen Berlin* (1896).
GFN.	Gabinetto Fotografico Nazionale.
Grimm, *Zeugnisse*	G. Grimm, *Die Zeugnisse ägyptischer Religion und Kunstelemente im römischen Deutschland,*

	Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 12 (1969).
Höfler, *Sarapishymnus*	A. Höfler, *Der Sarapishymnus des Ailios Aristeides*, Tübinger Beitr. zur Altertumswissenschaft 27 (1935).
Hunterian Coll.	G. McDonald, *Catalogue of Greek Coins in the Hunterian Collection, University of Glasgow* I-III (1899-1905).
Jucker, *Aegyptiaca*	H. Jucker, *Aegyptiaca. Betrachtungen zur kaiserzeitlichen Münz- und Porträtkunst Aegyptens, JbBernHistMus.* 41/42, 1961/62, 289ff.
Jucker, *Bildnis*	H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch. Bedeutung und Geschichte einer römischen Porträtform,* Bibliotheca Helvetica Romana III (1961) Text- und Tafelbd.
Jucker, *Reproduktionen*	H. Jucker, *Die frühesten Reproduktionen des kanonischen Sarapistyps auf alexandrinischen Münzen, SchwMbll.* 19, 1969, 78ff.
Kaschnitz-Weinberg	G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del magazino del Museo Vaticano* (1936/37) Text- und Tafelbd.
Kaufmann, *Terrakotten*	C.M. Kaufmann, *Ägyptische Terrakotten der griechisch-römischen und koptischen Epoche* (1913).
Keil, *Denkmäler*	J. Keil, *Denkmäler des Serapiskultes in Ephesos, AnzWien* 1954 Nr. 17, 217ff.
Köln, IfA.	Sammlung unveröffentlichter kaiserzeitlich-alexandrinischer Münzen im Institut für Altertumskunde der Universität Köln.
Kraus, *Sarapiskopf*	Th. Kraus, *Sarapiskopf aus Oxyrhynchos, JdI.* 75, 1960, 88ff.
Kraus, *Zeugnisse*	Th. Kraus, *Archäologische Zeugnisse der alexandrinischen Kulte aus Mittel- und Oberägypten.* In : *Christentum am Nil,* Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung »Koptische Kunst« Essen, Villa Hügel, 23.-25.6.1963, hrsg. von K. Wessel (1964) 95ff.

Lambros-Dattari	*Collections J.P. Lambros-G. Dattari, Antiquités égyptiennes, grecques et romaines,* Vente Paris, Hotel Drouot 17.-19.6.1912.
Laubscher, *Tempelkultbilder*	H.P. Laubscher, *Hellenistische Tempelkultbilder,* ungedr. Diss. Heidelberg (1960).
Lauer-Picard	J.Ph. Lauer-Ch. Picard, *Les statues ptolémaiques du Sarapieion de Memphis,* Publications de l'Inst. d'art et d'arch. de l'Université de Paris 3 (1955).
Leipoldt, *Religionen*	J. Leipoldt, *Die Religionen in der Umwelt des Urchristentums.* In : *Bilderatlas zur Religionsgeschichte,* hrsg. von H. Haas, 9.-11. Lief. (1926).
Lippold, *Gemmen*	G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit* (1922).
Lippold, *Plastik*	G. Lippold, *Die griechische Plastik,* HdArch. III 1 (1950).
Lippold, *Sarapis*	G. Lippold, *Sarapis und Bryaxis* in *Festschrift P. Arndt* (1925) 115ff.
Malaise, *Inventaire*	M. Malaise, *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie,* Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 21 (1972).
Malaise, *Les conditions de pénétration*	M. Malaise, *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie,* Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 22 (1972).
Milne, *History*	J.G. Milne, *A History of Egypt under Roman Rule*³ (1924).
Milne	J.G. Milne, *Catalogue of Alexandrian Coins. University of Oxford, Ashmolean Museum*² (1971).
Monnaies alex.	*Monnaies alexandrines, romaines et byzantines d'or et d'argent,* Auktion Münzhandlung Basel 6, 18.3.1936.
Müller, *Benevent*	H.W. Müller, *Der Isiskult im antiken Benevent und Katalog der Skulpturen aus den ägyptischen Heiligtümern im Museo del Sannio,* Münchner Ägyptologische Studien 16 (1969).

Niggeler	*Sammlung W. Niggeler*, Auktion Basel 3./4. 12. 1965 (I) — 21./22. 10. 1966 (II) — 2./3. 11. 1967 (III).
Nilsson	M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*^{2} I-II, HAW. V 2 (1955-61).
Picard, *Manuel*	Ch. Picard, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture* IV 2 (1963).
Pietrangeli, *Monumenti*	C. Pietrangeli, *I monumenti dei culti orientali*, Cataloghi dei Musei comunali di Roma I (1951).
Ponger, *Skulptur*	C.S. Ponger, *Katalog der griechischen und römischen Skulptur der steinernen Gegenstände und der Stuckplastik im Allard Pierson Museum zu Amsterdam*, Archaeologisch-Historische Bijdragen XI (1942).
Reinach, *Rép. de la stat.*	S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* I-VI (1897-1930).
Reynolds	N.G. Reynolds, *New Archaeological Evidence for the Iconography of Serapis*, ungedr. Diss. Mount Holyoke College, Department of Art and Archaeology, South Hadley, Mass. (1948).
de Ridder, *Bronzes*	A. de Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre* I-II (1913-15).
Roeder, *Sarapis*	G. Roeder in *RE.* I A (1920) 2394ff. *s.v. Sarapis Nr. 1.*
Roussel	P. Roussel, *Les cultes égyptiens à Délos du III*^{e} *au I*^{er} *siècle av. J.-C.*, Annales de l'Est 29/30 (1915/16).
Salditt-Trappmann	R. Salditt-Trappmann, *Tempel der ägyptischen Götter in Griechenland und an der Westküste Kleinasiens*, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 15 (1970).
SB.	F. Preisigke-F. Bilabel-E. Kiessling, *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten* (1915ff.).

Schwarz, *Bryaxis*	F. Schwarz, *Bryaxis. Eine Studie zur Persönlichkeitsforschung in der bildenden Kunst des vierten Jahrhunderts v.Chr.*, ungedr. Diss. Graz (1961).
Thiemann, *Vatergottheiten*	E. Thiemann, *Hellenistische Vatergottheiten. Das Bildnis des bärtigen Gottes in der nachklassischen Kunst,* Orbis antiquus H. 14 (1959).
Tran tam Tinh	V. Tran tam Tinh, *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi* (1964).
UPZ. I	U. Wilcken, *Urkunden der Ptolemäerzeit* I. *Papyri aus Unterägypten* (1927).
Vermaseren, *CIMRM.*	M.J. Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae* I-II (1956-60).
Vidman	L. Vidman, *Die Isis- und Sarapisverehrung im 3. Jahrh. u.Z.* In: *Neue Beiträge zur Geschichte der Alten Welt* II. *Römisches Reich,* hrsg. von E.Ch. Welskopf (1965) 389ff.
Vidman, *Isis und Sarapis*	L. Vidman, *Isis und Sarapis bei den Griechen und Römern. Epigraphische Studien zur Verbreitung und zu den Trägern des ägyptischen Kultes,* RGVV. XXIX (1970).
Vidman, *Sylloge*	L. Vidman, *Sylloge Inscriptionum Religionis Isiacae et Sarapiacae,* RGVV. XXVIII (1969).
Vogt	J. Vogt, *Die alexandrinischen Münzen. Grundlegung einer alexandrinischen Kaisergeschichte* I-II (1924).
Vogt, *Terrakotten*	J. Vogt, *Terrakotten, Expedition E.v. Sieglin* II 2 (1924) Text- und Tafelbd.
Waddington, *Recueil*	W.H. Waddington (fortgef. von E. Babelon und Th. Reinach), *Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure* I (1904-12).
Waldhauer, *Ermitage*	O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage* I-III, Mitteilungen aus russischen Sammlungen (1928-36).
Watzinger	C. Watzinger, *Malerei und Plastik, Expedition E. v. Sieglin* II 1 B (1927) Text- und Tafelbd.

Weber, *Terrakotten*	W. Weber, *Die ägyptisch-griechischen Terrakotten. Königliche Museen zu Berlin*, Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung II (1914) Text- und Tafelbd.
Weinreich, *Neue Urkunden*	O. Weinreich, *Neue Urkunden zur Sarapisreligion*, Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte 86 (1919).
Weitz, *Sarapis*	H.Ph. Weitz in Roscher, *ML.* IV (1909-15) 364ff. *s.v. Sarapis.*
Zeno III	*Sammlung A. Zeno* III : *Griechische Münzen*, Sonder-Münzauktion, Dorotheum-Kunstabteilung Wien 26./27.3.1957.
ZPE.	*Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.*

EINFÜHRUNG

Gegenstand — Forschungsgeschichte — Problemabgrenzung — Absichten und Methode der Arbeit

Gegenstand dieser Arbeit sind die berühmte Kultstatue des Sarapis in Alexandria und die sich an sie anschließende Denkmälerüberlieferung. Ihre typologische und typengeschichtliche Durchgliederung bildet die Hauptaufgabe der folgenden Untersuchungen. Es soll versucht werden, an Hand typologischer Gruppierungen einen Überblick über den umfänglichen Denkmälerbestand zu geben. Eine gewisse Ausschnitthaftigkeit ist dabei unumgänglich. Von einer Gesamtdarstellung ist die Arbeit trotz ihres Umfangs weit entfernt.[1]

Ursprünglich war eine monographische Arbeit über den Bildhauer Bryaxis beabsichtigt, mit dem die Statue des Sarapis in Zusammenhang gebracht wird.[2] Sehr bald stellte sich jedoch heraus, daß für ein solches Unternehmen die methodischen Voraussetzungen nur unzureichend vorliegen. Das Herausarbeiten einzelner Bildhauerpersönlichkeiten erscheint in mancher Hinsicht — trotz grundlegender Vorarbeiten von H. Brunn, A. Furtwängler und zahlreichen Forschern in neuerer Zeit — immer noch verfrüht.[3] Damit soll nicht die Notwendigkeit der Meisterforschung bestritten werden, nur gilt es, die Grenzen des Möglichen im Auge zu behalten. E. Langlotz hat hier m.E. das Richtige gesehen.[1]

---

[1] Die Bedenken von Weinreich, *Neue Urkunden* 3 : »Ich bin nicht Optimist genug, um sowohl 'Sarapis' wie 'Aretalogie' als allen geläufige Begriffe vorauszusetzen« muten nach 50 Jahren angesichts der seitdem aufgehäuften Literatur, die über den Gott handelt, kaum noch verständlich an. Die zahlreichen Äußerungen könnten eine Ausschöpfung der religionsgeschichtlichen Fragen über den Kult und der kunstgeschichtlichen über das Sarapisbild vortäuschen, die jedoch in beiden Punkten bisher keineswegs erreicht ist.

[2] Von L. Budde (Münster) wurde brieflich vor längerer Zeit eine monographische Behandlung des Bryaxis, wohl im Rahmen der noch ausstehenden endgültigen Sinopepublikation, angekündigt. Näheres ist mir nicht bekannt. — Innerhalb eines posthum erschienenen Aufsatzes hat G. Lippold (*JdI.* 70, 1955, 83 Anm. 22) auf einen Beitrag von ihm über Bryaxis in der *Festschrift für Herbert Koch* hingewiesen, die leider nicht gedruckt wurde. Nach den Auskünften von Hanna Koch (Hamburg) und Adolf Lippold (Regensburg) ist der Aufsatz heute nicht mehr verfügbar.

[3] Vgl. dazu die Bemerkungen von H. Bulle, *ÖJh.* 37, 1948, 38. Anregend trotz polemischer Überspitzung : R. Kekulé von Stradonitz, *GGA.* 157, 1895, 625ff. und Fr. Koepp,

So konzentriert sich das Interesse auf die Statue des Sarapis.[2] Die Schwierigkeiten einer Meisterforschung treten hier in exemplarischer Häufung auf. Der Kunstwert der allein erhalten gebliebenen Nachbildungen ist, gemessen an der Qualität von Wiederholungen anderer Meisterwerke, insgesamt gering zu veranschlagen, wie bereits eine flüchtige Durchsicht des Abbildungsteils bestätigt. Ausschlaggebend für ihre Herstellung war das Bedürfnis, von der alexandri-

---

NJbKAlt. Hbbd. 23, 1909, 465ff. Welchen Schwierigkeiten und subjektiven Urteilen Meisterforschungen bei der fast völligen Erschöpfung der schriftlichen Quellen unterworfen sind, zeigen die jüngsten Versuche und Bemühungen um Kalamis, Agorakritos, Lysipp, Skopas, Timotheos und andere Künstler (besonders des 5. und 4. Jhs. v. Chr.), nicht zuletzt auch um Bryaxis. Die kühnen, auf Agorakritos bezogenen Bemerkungen von A. v. Salis (*JdI.* 28, 1913, 25) können in mancher Hinsicht noch heute gelten.

[1] *Der triumphierende Perseus* (1960) 7f.

[2] Es sei bereits hier angemerkt, daß unter den griechischen Namensformen *Σάραπις* bzw. *Σαρᾶπις* überwiegt. Daneben (aber sehr viel seltener) ist seit dem 2. Jh. v. Chr. auch die Form *Σέραπις* belegt. Die zahlenmäßige Überlegenheit der ersten Form ergibt leicht eine Durchsicht der Oxyrhynchos-Papyri, des Registers des *SB.* oder der *Sylloge* von Vidman. *Σόραπις* und ähnliche Bildungen sind Nebenformen, deren Auftreten zahlenmäßig nicht ins Gewicht fällt. Vgl. z.B. A. Delatte-Ph. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques* (1964) Nr. 504 (*Σόραπις*). Zur griechischen Namensform zuletzt: Vidman, *Isis und Sarapis* 23f. In lateinischen Inschriften wird der Gott fast immer *Serapis* genannt. In dieser Arbeit wird sich auf Sarapis bzw. *Σάραπις* als die ursprüngliche Form beschränkt. Nur bei direkten Zitaten antiker oder moderner Autoren, die andere Formen verwenden, sind diese nicht umgewandelt worden. Dazu wird im Interesse einer gleichmäßigen Schreibweise durchgängig die Form Sarapeum benutzt.

Für die obligate *Kopfbedeckung* des Sarapis kursieren in der Forschung in der Hauptsache die Namen Polos, Kalathos und Modius, von denen sich jedoch keiner in der wissenschaftlichen Literatur entscheidend durchgesetzt hat. Die Osiriskrone, die Sarapis auf hellenistischen Denkmälern (in erster Linie geschnittenen Steinen) trägt, kann außerhalb der Betrachtung bleiben. Bei der Mehrzahl der Beispiele besteht die Kopfbedeckung des Sarapis aus einem korbähnlichen Kegelstumpf, der mit drei Olivenzweigen dekoriert ist. Weiteres unten S. 83ff. Die Mehrzahl der Denkmäler spricht für die Ausdeutung auf den Kalathos; auf diesen Namen wird sich im folgenden beschränkt. Vgl. Macrobius, *sat.* I 20, 13.15. Eine gründliche Zusammenstellung der antiken Quellen für Kalathos und Modius bei W. Hilgers, *Lateinische Gefäßnamen*, BJb. Beih. 31 (1969) 42ff. 128f. Nr. 67 (*Calathus*) und 67f. 224f. Nr. 245 (*Modius*).

nischen Kultstatue, hinter der ein mächtiger Gott stand, ein verkleinertes Abbild oder Erinnerungsbild zu besitzen. Formkünstlerisches Interesse ist kaum vorhanden gewesen, Genauigkeit im Detail wurde nicht gefordert. Daraus erklären sich die starken Divergenzen in der heterogenen Denkmälerüberlieferung.

Nicht weniger schwankend ist der Boden, den die schriftliche Überlieferung darstellt. Die weitläufige Erzählung des Clemens Alexandrinus, Hauptquelle für jede Beschäftigung mit der Kultstatue des Sarapis, nennt als deren Verfertiger Bryaxis. Andererseits haben die bisher angestellten Untersuchungen zu Datierungen geführt, die um ein Jahrhundert auseinanderliegen.[1] Die obere Grenze — etwa 350 v. Chr. — ergibt sich aus der bezeugten Tätigkeit des Bryaxis am Maussolleion in Halikarnassos, die untere Grenze — etwa 250 v. Chr. — aus dem angenommenen Stilcharakter der Statue, d.h. der hierfür in Anspruch genommenen Wiederholungen. Hinzu kommen Bedenken chronologischer Art gegenüber der Urheberschaft des Bryaxis, die sich aus Überlegungen hinsichtlich der Entstehungszeit des Sarapis*kultes* ergeben. Man greift deshalb zu dem Ausweg, in dem Bryaxis der schriftlichen Überlieferung einen gleichnamigen Enkelschüler des berühmten Meisters zu sehen. Diese Namensabhängigkeit ist innerhalb der antiken Künstlergeschichte eine geläufige Erscheinung, wenn auch in dem vorliegenden Fall kein Beleg für die Existenz eines Bryaxisenkels oder Enkelschülers vorhanden ist. Damit ist eine weitere Aufgabe gestellt.[2] Es soll als erstes die schriftliche Überlieferung einer ausführlichen Analyse unterzogen werden und anschließend unter Zuhilfenahme geeigneter Wiederholungen auf stil-

---

[1] Der Versuch, Bryaxis in altägyptische Zeit zurückzuversetzen und die Sarapisstatue zu einem altägyptischen Werk zu machen, ist nicht mehr ernsthaft diskutierbar. Es geht nicht an, die Formulierungen des Clemens Alexandrinus (*Protr.* IV 48, 4-6) unbesehen wörtlich zu nehmen und die unterschiedlichen Aussagewerte nicht gegeneinander abzuwägen. Eine kritiklose Gläubigkeit gegenüber den Aussagen des Clemens ist für das 16. Jh. verständlich, nicht jedoch für das 20., in das sich freilich die absurde Trennung in einen altägyptischen und einen griechischen Bryaxis hinübergerettet hat, obwohl schon H. Brunn die Notiz ins rechte Licht gerückt hatte. Ausführliche Darlegung der überholten These bei E. Kroker, *Gleichnamige griechische Künstler*, Diss. Leipzig (1883) 20ff.

[2] Die Frage ist außerordentlich kontrovers, wenngleich sich langsam eine Entscheidung zugunsten des bekannten Bryaxis abzuzeichnen beginnt. Es wird die Gelegenheit benutzt, einen ausführlichen Überblick über die Forschung der letzten hundert Jahre zu geben, indem in chronologischer Folge eine Auswahl derjenigen Forscher, die sich

in ausführlicher oder knapper Form zu dem hier anstehenden Problem geäußert haben, folgt. Die Zitatensammlung ließe sich ins Endlose vermehren.

Für den Bryaxis des 4. Jhs. v. Chr. haben sich entschieden : J. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik* II (1870) 67; ders., *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) 306; Th. Schreiber, *AM.* 10, 1885, 388 (vgl. dagegen dens., *Verh. der 40. Vers. dtsch. Philologen und Schulmänner in Görlitz vom 2.-5.10.1889* [1890] 309); H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* ^{2}I (1889) 270 § 385; M. Collignon, *Histoire de la sculpture* (1897) 309f.; ders., *Geschichte der griechischen Plastik* II (1898) 331f.; *RE.*III (1899) 917 *s.v. Bryaxis* (Robert); Amelung, *Sarapis* 177ff.; Fr. W. v. Bissing, *AM.* 31, 1906, 58; W. Amelung, *Ausonia* 3, 1908, 115ff.; E. Strong, *JHS.* 28, 1908, 10 zu Nr. 8; Weitz, *Sarapis* 373; ders., *Klio* 10, 1910, 125; E. Petersen, *ARW.* 13, 1910, 72; Thieme-Becker V (1911) 164f. *s.v. Bryaxis* (Amelung); A. Dieterich, *Kleine Schriften* (1911) 159; H. Bulle, *Der schoene Mensch*^{2} (1912) 498; J. Sieveking in Text zu *BrBr.* 605; Weber, *Terrakotten* 27; U. Wilcken, *JdI.* 32, 1917, 186; G. Dickins, *Hellenistic Sculpture* (1920) 20; J. Six, *JHS.* 42, 1922, 31; H. Gressmann, *Warburg Vorträge* 3, 1923/24, 189; Lippold, *Sarapis* 115ff.; E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* (1926) 236; Leipoldt, *Religionen* IVf.; Watzinger 64ff.; P. Ducati, *L'arte classica* (1927) 428f.; Waldhauer, *Ermitage* I 56 zu Nr. 39; E. Pfuhl, *JdI.* 43, 1928, 53; A. della Seta, *I monumenti dell'antichità classica* I (1933) 111; A. Erman, *Die Religion der Ägypter* (1934) 385; Lippold, *Vat.Kat.* III 1 zu Nr. 549; Fr.W. v. Bissing, *Ägyptische Kultbilder der Ptolemaier- und Römerzeit*, AO. 34 H. 1/2 (1936) 8.10; A. Westholm, *The Temples of Soli* (1936) 150; I. Noshy, *The Arts in Ptolemaic Egypt* (1937) 85; H. Scholz, *Der Hund in der griechisch-römischen Magie und Religion*, Diss. Berlin (1937) 60; Fr. Poulsen, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek* 2, 1938, 46; L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands* (1938) 385; O. Kern, *Die Religion der Griechen* III (1938) 72; K.A. Neugebauer, *AA.* 1940, 647f.; Ponger, *Skulptur* zu Nr. 103; K.A. Neugebauer, *NJbAntDBild.* 5, 1942, 60; H.P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 77; *RE.* XVIII (1949) 1568 *s.v. Parmenion* (Riemann); Lippold, *Plastik* 257f.; E. Buschor, *Maussollos und Alexander* (1950) 22.38; Poulsen, *Cat. Sculpt.* zu Nr. 489a; L. Budde, *AA.* 1952, 117f.; D. Magie, *AJA.* 57, 1953, 169; H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) 154; K. Parlasca, *KölnJbVFrühGesch.* 1, 1955, 20; Lauer-Picard, bes. 82ff. und passim; L. Alscher, *Griechische Plastik* III (1956) 209 Anm. 19; K. Schefold, *MusHelv.* 14, 1957, 36; ders., *Griechische Kunst als religiöses Phänomen* (1959) 116; G.M.A. Richter, *A Handbook of Greek Art*^{3} (1963) 142; H. Schoppa, *Römische Götterdenkmäler in Köln*, Die Denkmäler des römischen Köln XXII (1959) 36; *EAA.* II (1959) 197f. *s.v. Bryaxis* (Vlad Borrelli); F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum*, Nachdruck der 4. Aufl. (1959) 71; Thiemann, *Vatergottheiten*, passim und bes. 130f. zu C 2; E. Paul, *Antike Welt in Ton* (1959) 53; Laubscher, *Tempelkultbilder*, passim; G. Hafner, *Geschichte der griechischen Kunst* (1961) 281; Schwarz, *Bryaxis*, bes. 94ff.; G. Becatti, *Scultura greca* II (1961) 42; J. Charbonneaux, *MonPiot* 52 II 1962, 15ff.; K. Schefold in *Antidoron, E. Salin zum 70. Geburtstag* (1962) 171; Picard, *Manuel* 854ff.;

kritischem Wege eine Datierung der Sarapisstatue versucht werden.[1]

Die Auseinandersetzung der Forschung mit dem Bild des Sarapis

Helbig ^{4}I (1963) zu Nr. 44 (v. Steuben); H. Hoffmann, *JbHambKSamml.* 8, 1963, 212; Budde-Nicholls zu Nr. 57; *Der Kleine Pauly* I (1964) 959 *s.v. Bryaxis* (Rumpf); *Lexikon der Alten Welt* (1965) 509 *s.v. Bryaxis* (Berger); G. Becatti, *L'età classica* (1965) 214f.; D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die „Musen des Philiskos"* (1965) 27; P. Lévêque - G. Donnay, *L'art grec du Musée de Mariemont* (1967) zu Nr. 60; H. v. Heintze, *Die antiken Porträts in Schloss Fasanerie bei Fulda* (1968) zu Nr. 42; E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* II. *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin* (1969) zu Nr. 213; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 274; S. Handler, *AJA.* 75, 1971, 66; H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 155.

Demgegenüber nehmen sich die Zuschreibungen an einen angeblich jüngeren Bryaxis oder ganz allgemein eine Spätdatierung ohne Künstlernamen (aus stilistischen wie chronologischen Gründen) bescheiden aus : A. Springer, *Die Kunst des Altertums* ^{12}, bearb. von P. Wolters (1923) 370; A.W. Lawrence, *Later Greek Sculpture* (1927) 107; Fr.W. v. Bissing, *BAntBeschav.* 5, 1930, 7 Anm. 2(?) (s. dagegen oben); B. Ashmole in *CAH.* VIII (1930) 671f.; D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 68f.; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955) 83f. (Sie konstruiert einen jüngeren Bryaxis des 3. Jhs. v. Chr., möglicherweise Enkel des 'großen' Bryaxis, und schreibt ihm auch die Apollonstatue in Daphne zu.); G.v. Hoorn, *Jaarboekje van „Oud-Utrecht"* 1956, 33; Castiglione 17ff.; C.C. Vermeule, *ClJ.* 57, 1961/62, 150; C.B. Welles in *Propyläen Weltgeschichte* III. *Griechenland. Die hellenistische Welt* (1962) 565 (ganz von Bieber a.O. abhängig); J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain* ^{2}(1963) zu Nr. 38; V. Karageorghis-C.C. Vermeule, *Sculptures from Salamis* II (1966) zu Nr. 102; J.A. Scott in D.G. Mitten-S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World,* Ausstellungskatalog 1967/68 (1967) zu Nr. 272; M. Comstock - C. Vermeule, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston* (1971) zu Nr. 125; C.B. Welles, *Alexander and the Hellenistic World* (1970) 215.

Eine Reihe von Forschern bleibt in der Entscheidung zurückhaltend, wie z.B. : H. Jucker, *Genava* 8, 1960, 120 oder Th. Kraus, *MDIK.* 19, 1963, 98. Sehr kritisch zuletzt: Jucker, *Reproduktionen* 92.

[1] Es ist immerhin bemerkenswert, daß in mehreren, vielgelesenen Handbüchern griechischer Kunst die Sarapisstatue mit keinem Wort erwähnt wird. Sie fehlt bei W.-H. Schuchhardt, *Die Kunst der Griechen* (1940) ebenso wie bei A. v. Salis, *Die Kunst der Griechen* ^{4}(1953) und bei J. Boardman - J. Dörig - W. Fuchs - M. Hirmer, *Die griechische Kunst* (1966). Die Ursache für diese Ignorierung wird aus dem Fehlen einer an Größe, Erhaltung und Qualität überragenden Kopie verständlich. Dies kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei der alexandrinischen Sarapisstatue um ein Meisterwerk ihrer Zeit gehandelt hat. — Als symptomatisch für das Ansehen griechischer Meisterwerke, die 'nur' in römischen Kopien erhalten sind, mag das Urteil von K. Schefold gelten in *Die Griechen und ihre Nachbarn,* Propyläen Kunstgeschichte 1 (1967) 15 : »... denn auch die originalen griechischen Kunstwerke sind uns heute wichtiger als die

hat eine umfängliche und in ihrem Wert sehr unterschiedliche Literatur hervorgebracht, die freilich zu keiner einheitlichen Anschauung von Zeitstellung, Bedeutung und kunstgeschichtlicher Einordnung geführt hat. Die folgenden Bemerkungen gelten der Forschungsgeschichte, deren wichtigste Etappen in chronologischer Reihenfolge und geraffter Form vorgeführt werden sollen.

Die Bemühungen um Sarapis setzen in größerem Umfang 1871 mit J. Overbeck ein.[1] Typologisch wie seine Untersuchung sind auch die beiden Sarapisartikel in Roschers *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* und in der *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* ausgerichtet.[2] Abzulehnen ist dabei die verworrene und methodisch wie archäologisch in gleicher Weise dilettantische Aufgliederung des Materials durch H.Ph. Weitz[3]; seine Unterteilung in insgesamt 39 Typen ist ebenso willkürlich wie unergiebig. Wertvoll sind dagegen die Darlegungen von W. Weber.[4]

W. Amelung[5] ging es entsprechend zeitbedingten Betrachtungsweisen ausschließlich um den kunstgeschichtlichen Standort der Statue. Bei aller Einschränkung von der Warte der heutigen Forschung aus, ist sein Verdienst um Sarapis nicht gering zu veranschlagen. Er versuchte unter Aufbietung aller ihm bekannten Kopien, die Urheberschaft des 'großen' Bryaxis zu sichern und die Statue als ein Meisterwerk ihrer Zeit herauszustellen. Nach Amelung hat G. Lippold die Stilmerkmale zu einer Datierung in die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. herausgearbeitet.[6] Von Ausnahmen abgesehen, hat sich die

---

römischen Kopien, auf die man früher meist angewiesen war.« Dagegen steht die Ansicht von A. Rumpf, *Archäologie* II (1956) 132. — Häufiger wird die Statue des Bryaxis in einschlägigen religionshistorischen Werken genannt. Ihr fällt dort jedoch lediglich eine illustrierende Rolle zu, ihre formkünstlerische Bedeutung wird in der Regel wortlos übergangen.

[1] s. die oben S. 4 Anm. 2 der Vors. an zweiter Stelle genannte Arbeit.

[2] s. das Abkürzungsverzeichnis (*s.v.* Roeder und Weitz).

[3] Dieses Urteil bestätigt Weber, *Terrakotten* 27 Anm. 9. Daran ändert auch der Nachtrag von Weitz (*Klio* 10, 1910, 125ff.) nichts, eher verstärkt er noch den einmal gewonnenen Eindruck. Wenn Weitz, *Sarapis* 365 »das unerschöpfliche Gebiet der Vasenmalerei« für ein Reservoir von Sarapisdarstellungen hält, ist dem entgegenzuhalten, daß sich bisher keine einzige zuverlässig als Sarapis interpretierbare Darstellung auf Vasen gefunden hat und wohl auch in Zukunft nicht finden wird.

[4] Weber, *Terrakotten* 25ff.

[5] Seine Arbeiten sind oben S. 4 Anm. 2 der Vors. genannt.

[6] Lippold, *Sarapis* 115ff. Dabei leitet er das Aussehen des Kultbildes von chthoni-

neuere Forschung deutlich von derartigen Bemühungen um Sarapis abgesetzt und sich vorwiegend religionshistorischen und typologischen Fragestellungen zugewandt. C. Watzinger hat eine kurze, aber gründliche Behandlung der Typen gegeben[1], während Th.A. Brady 1938 sein *Repertory of Statuary and Figured Monuments Relating to the Cult of the Egyptian Gods* veröffentlichte, das mir Ch.G. Nauert zugänglich machte.[2] Dort sind in listenmäßiger Aufstellung sämtliche Brady bekanntgewordenen Denkmäler der ägyptisch-griechischen Götterwelt und ihrer Priester aufgeführt. Für Sarapis kam er insgesamt auf eine Zahl von 118 Denkmälern. Dies bedeutet: Das Repertorium war schon zum Zeitpunkt seines Erscheinens mehr als lückenhaft. Die wirkliche Zahl lag bereits damals — und liegt heute erst recht — um ein Vielfaches höher. Brady selbst hat den Vorläufigkeitscharakter seiner Liste gesehen und sie als Vorstufe für ein geplantes, jedoch nicht mehr zur Ausführung gekommenes vollständiges Werk verstanden. Die vergleichsweise niedrige Denkmälerzahl ergibt sich aus dem nicht näher motivierten Verzicht auf nahezu alle Bereiche der Kleinkunst.

Die neueste kritische Untersuchung der schriftlichen Überlieferung wird A. Adriani verdankt.[3] Für ihn stellte es sich als ein hoffnungsloses Unterfangen dar, schriftliche Überlieferung und Sarapisstatue in Bezug auf die Künstlerfrage miteinander zu verbinden.[4] Die Möglichkeit, die Notiz des Clemens von Alexandria in sinnvoller Weise zu interpretieren und dadurch der Künstlergeschichte des Bryaxis nutzbar zu machen, wird in dieser Arbeit optimistischer beurteilt. Die Lösung

---

schen kleinasiatischen Gottheiten ab. Schon M. Rostowzew in *Festschrift Graf A. Bobrinsky* (vgl. das Referat von E. v. Stern, *AA.* 1912, 149ff.) glaubte, den Namen jenes pontischen Vorläufergottes gefunden zu haben: Darzales. Vgl. dazu Weinreich, *Neue Urkunden* 7 und Bosch 273. Allgemein zu Darzales: A. Salač, *BCH.* 52, 1928, 395ff.

[1] Watzinger 64ff.

[2] Zum genauen Titel s. das Abkürzungsverzeichnis. Das positive Urteil von S. Dow - F.S. Upson, *Hesperia* 13, 1944, 59 kann nicht geteilt werden. Kurz zitiert wird die sonst unbekannt gebliebene Arbeit auch von Vidman, *Isis und Sarapis* 6. In der *ArchBibl.* 1940 Nr. 1722 wird Bradys Liste irrtümlich als Dissertation bezeichnet.

[3] *MemAccLinc.* 8. Ser. 1, 1948, 438ff.; wiederholt hat Adriani seine Thesen: *Repertorio* II 41f. zu Nr. 154. Kritisch dazu: Picard, *Manuel* 912 Anm. 2 und Schwarz, *Bryaxis* 98f. Anm. 362.

[4] Immerhin gesteht Adriani zu, daß sich das hinter den Kopfrepliken stehende Vorbild mit der Kunst des 4. Jhs. v. Chr. verträgt.

der Frage ist unmittelbar mit dem stilistischen Standort der Sarapisstatue verknüpft, der seinerseits mit der für Bryaxis annähernd berechenbaren Schaffenszeit in Übereinklang zu bringen ist.[1] Neben seinen Studien zur literarischen und bildlichen Sarapisüberlieferung hat Adriani eine Sammlung der aus Alexandria stammenden bzw. sich heute im dortigen Griechisch-Römischen Museum befindlichen Sarapisdarstellungen vorgelegt.[2]

Den entscheidenden Impuls zur Sarapisikonographie und -typologie hat in jüngerer Zeit L. Castiglione der Forschung gegeben.[3] Sein Beitrag, 1958 unter dem programmatischen Titel : *La statue de culte hellénistique du Sarapieion d'Alexandrie* erschienen, ist so maßgebend geworden, daß eine gründliche Auseinandersetzung mit ihm unerläßlich ist. Castiglione sichtete das Material erneut und arbeitete dabei zwei Bildtypen heraus : einen hellenistischen Sarapis, der sich durch seine Anastolefrisur zu erkennen gibt, und einen 'kanonischen', bei dem die Haare fransenartig in die Stirn fallen.

Für seinen ersten Typ stützte sich Castiglione vornehmlich auf eine Tetradrachmen-Prägung des Ptolemaios IV. Philopator und hellenistische geschnittene Steine, weiterhin auf einige Kleinbronzen und Marmorskulpturen. Alle Denkmäler dieses Typus wies er vorhadrianischer Zeit zu und bemühte sich, sie durch weitere verbindende Merkmale (wie niedrigen Kalathos, großen Halsausschnitt des Gewandes und andere Details) zusammenzuschließen. Dem 'kanonischen' Typus entspricht die Mehrzahl der Sarapiswiederholungen. Castiglione läßt diesen Typus in hadrianischer Zeit beginnen.

Das äußere Argument zur Trennung beider Typen gaben ihm die Ausgrabungen im alexandrinischen Sarapeum an die Hand.[4] Der

---

[1] Vgl. G.M.A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*² (1957) 283 mit Anm. 196a.

[2] Adriani, *Repertorio* II Nr. 154ff. Taf. 75ff. Dazu Th. Kraus, *Gnomon* 34, 1962, 717.

[3] Castiglione 17ff. Die wesentlichste Typenunterteilung dieser Arbeit in einen Anastole- und einen Fransentypus orientiert sich an Castiglione. Von C. ist noch weiteres zum Thema zu erwarten. Vgl. V. Wessetzky, *Das Altertum* 10, 1964, 156 Anm. 1 : »Hier sei auf die im Manuskript vorliegende große Serapis-Monographie desselben Autors verwiesen, an deren weiterer Ergänzung er noch arbeitet.«

[4] Zuletzt A. Rowe - B.R. Rees, *BJohnRylandsLibrary* 39, 1956/57, 485ff. und A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano* Ser. C I-II (1963-66) 90ff. zu Taf. 54f.

Sarapistempel sei wahrscheinlich unter Trajan bei den Judenaufständen 115-117 n. Chr. zerstört und unter Hadrian neu errichtet worden.[1] Dabei sei es zu einer partiellen, jedoch grundlegenden Änderung der vermutlich stark in Mitleidenschaft gezogenen Kultstatue gekommen, vor allem hinsichtlich solcher Teile, die wohl ursprünglich aus Stuck gefertigt waren, wie etwa die Haare. Das Urbild des dynamischen hellenistischen Typus, das nach Castiglione für den ersten von Ptolemaios III. Euergetes errichteten Tempel geschaffen wurde (die Arbeiten am Kultbild selbst seien wahrscheinlich erst unter Ptolemaios IV. Philopator abgeschlossen worden), sei im hadrianischen Neubau in der Weise verändert worden, wie es in den zahlreichen ‘kanonischen’, also hadrianischen und nachhadrianischen, Denkmälern überliefert sei.[2]

Diese Thesen Castigliones haben anregend gewirkt und zu verschiedenen Zustimmungen, aber auch vorsichtigen Ablehnungen geführt.[3] Eine wesentliche Aufgabe dieser Arbeit wird es sein, von der skizzierten

---

[1] Zu den trajanischen Judenaufständen in Alexandria : L. Fuchs, *Die Juden Aegyptens in ptolemäischer und römischer Zeit* (1924) 26ff.; H.I. Bell. *JRS.* 31, 1941, 15f.; A. Fuks, *Aegyptus* 33, 1953, 131ff.; V.A. Tcherikover - A. Fuks, *Corpus Papyrorum Judaicarum* II (1960) 225ff.; A. Fuks, *JRS.* 51, 1961, 98ff. In die Arbeit von V. Tcherikover, *The Jews in Egypt in the Hellenistic-Roman Age in the Light of the Papyri* (1945) konnte nicht eingesehen werden. — Appian, *de bell. civ.* II 90 überliefert die Zerstörung eines Nemesisheiligtums während der Kämpfe, über dessen genaue Lage sich die Forschung nicht einig ist (Adriani a.O. 27.142.230.s. dagegen *UPZ.* I 56 Anm. 5 und *RE.* XVI [1935] 2354 *s.v. Nemesis* [Herter]). Eine zwangsläufige Zerstörung des Sarapeums aufgrund einer vermuteten Nachbarschaft von Sarapeum und Nemeseion läßt sich demnach nicht bündig nachweisen. Vgl. auch S. Handler, *AJA.* 75, 1971, 65.

[2] S. Handler (a.O. 65. 68) hat sich kritisch gegenüber einer Zerstörung des alexandrinischen Sarapistempels in trajanischer Zeit geäußert. Sie datiert den römischen Neubau des Tempels vorsichtig in die Zeit des Caracalla und bringt ihn mit dem Alexandriabesuch des Kaisers im Jahre 215 n. Chr. in Verbindung.

[3] J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*^{2} (1963) 144f. übernimmt Castigliones Typentrennung und führt seine These weiter (vgl. bereits *JHS.* 76, 1956, 131). T. zufolge habe sich der Wechsel vom hellenistischen zum ‘kanonischen’ Sarapis nicht unter Hadrian, sondern erst unter Commodus vollzogen (dagegen Th. Kraus, *Gnomon* 34, 1962, 717 Anm. 1), zumal das Sarapeum erst unter diesem Kaiser (183 n. Chr.) abgebrannt sei : Eusebius Pamph., *Chron. Olymp.* 240 II (*templum Sarapidis Alexandriae incensum*). Vgl. A. Rowe, *ASAntEg. Suppl.* 2 (1946) 61ff. Es ist jedoch keine Frage, daß es bereits vor Commodus Köpfe mit den in die Stirn hängenden Locken gibt. Die alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen sind als Beweismittel für die Toynbeesche These ungeeignet; vgl. unten S. 327ff.

Vorsichtig gegenüber Castigliones Ergebnis : Adriani, *Repertorio* II 42 zu Nr. 154;

Problemstellung aus den Gedanken und Beweisstücken Castigliones im einzelnen nachzugehen und durch die Ausbreitung und Erweiterung des Materials die Frage einer Kontrolle zugänglich zu machen.[1]

Beiseite bleiben können an dieser Stelle jene Äußerungen Castigliones, die sich auf den Aussagegehalt der beiden von ihm herausgearbeiteten Typen beziehen. Castiglione wertet die unterschiedlichen Stirnfrisuren als äußerliches Kennzeichen ihrer vermeintlich gegensätzlichen Charaktere. Dem chthonisch-verdüsterten Wesen, das sich in der von Locken verhängten Stirn des Gottes offenbare (Fransentypus), stellt er die lichtvollen Züge des Anastoletypus gegenüber. Daß derartig einseitige, auf bestimmte Kurzformeln reduzierte und mehr gefühlsmäßige Ausdeutungen kaum zu dem Kern der Frage vorstoßen, warum ein bestimmtes Vorbild verschieden wiedergegeben wird, braucht nicht betont zu werden. Die typusverändernden Kräfte sind auf einer anderen Ebene zu suchen.

Bemerkenswert ist, daß bereits zehn Jahre vor Castiglione N. Reynolds in ihrer ungedruckt gebliebenen Dissertation: *New Archaeological Evidence for the Iconography of Serapis* (1948) ähnliche Gedankengänge wie Castiglione geäußert hat, wenngleich nicht in seiner doktrinären Schärfe.[2] Wie Castiglione unterscheidet sie zwei Kultstatuen,

---

48 zu Nr. 177; Budde - Nicholls zu Nr. 57; E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* II. *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin* (1969) zu Nr. 213; Jucker, *Reproduktionen* 78ff.; Grimm, *Zeugnisse* 154 Anm. 2. *Zustimmend*: Laubscher, *Tempelkultbilder*; H. Jucker, *Genava* 8, 1960, 118; D.M. Brinkerhoff in C.H. Kraeling, *Ptolemais* (1962) 191 zu Nr. 2; H. Hoffmann, *JbHambK-Samml.* 8, 1963, 213 (dort wird die Problemstellung etwas verzerrt); H. v. Steuben in Helbig ^{4}I (1963) zu Nr. 44. *Ablehnend*: Kraus, *Sarapiskopf* 95ff.; J. Charbonneaux, *MonPiot* 52 II 1962, 26 Anm. 2; Picard, *Manuel* 881 Anm. 2; C. Rolley, *BCH.* 92, 1968, 191. — Die jüngste Stellungnahme zu den Thesen von Castiglione bei Vidman, *Isis und Sarapis* 150f. Bezüglich der chronologischen Fragen teilt er die Bedenken anderer Forscher (151 Anm. 53), positiv äußert er sich jedoch hinsichtlich der Ausdeutung beider Kopftypen durch Castiglione. Ein kurzes Referat der Thesen Castigliones jetzt auch bei A.N. Zadoks-Josephus Jitta, *Portrait of an Emperor*, Bonnefantenmuseum/Stichting Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden (1970) 4 f.

[1] Die Rigorosität, mit der Castiglione seine Typentrennung durchfürte, hat in einigen Fällen zu einer stilistischen und damit chronologischen Pressung geführt.

[2] Bei der schwierigen Beschaffung einer Xerokopie dieser Arbeit waren P.M. Fraser in Oxford, All Souls College, L. Benachi in Athen, N. Devine von der Williston Memorial Library des Mount Holyoke College in South Hadley und die Verfasserin selbst (jetzt New York) behilflich.

eine hellenistische und eine römische, deren zeitliche Trennung sie ebenfalls mit einer unter Trajan erfolgten Zerstörung und unter Hadrian vollendeten Wiederherstellung zusammenbringt.[1]

Auch bei ihr ist die Haartracht ein entscheidendes Kriterium für die Trennung in zwei Typen und die Rekonstruktion einer hellenistischen und einer römischen Statue : Alle Köpfe mit Anastole gehören zum hellenistischen Typus, alle mit fünf in die Stirn hängenden Locken zum hadrianischen und nachhadrianischen.[2]

Castiglione nahm an, daß nicht nur am Kopf in hadrianischer Zeit Veränderungen vorgenommen worden seien, sondern auch in wesentlichen Teilen an der ganzen Statue. So sei vor allem die dem hellenistischen Werk eigene Torsion zugunsten einer strengen Vorderansichtigkeit, die zu einer Fassadenhaftigkeit der Wiederholungen führe, verlorengegangen. N. Reynolds ihrerseits denkt nicht an so weitgehende Veränderungen, weil ein so altes Kultbild kaum Möglichkeiten zu größeren verändernden Eingriffen zulasse. Wie Castiglione stellt sie besonders die Torsion der hellenistischen Statue heraus, die sie am Beispiel der Amsterdamer Bronzestatuette (Abb. 108) demonstriert.[3]

Interessant ist N. Reynolds Arbeit vor allem wegen ihrer Reichhaltigkeit an unbekanntem Material zur Sarapisikonographie, das nach dem Kriege bei ägyptischen Kunsthändlern und in ägyptischen Privatsammlungen vorhanden war und bis heute unpubliziert geblieben ist. In der Meisterfrage schließlich schlägt sie den in der letzten Zeit öfters beschrittenen Weg ein, indem sie sich von dem überlieferten Künstlernamen unabhängig macht und das Original der Sarapisstatue ins 1. Viertel des 3. Jhs. v.Chr. datiert.[4]

In seiner 1959 erschienenen Dissertation hat E. Thiemann versucht, die Entwicklung des Sarapisbildes innerhalb der Gesamtentwicklung der bärtigen Götter vom 4. Jh. v.Chr. bis in augusteische Zeit zu verfolgen. Sein häufiges Bemühen, den Plastiken Stimmungswerte abzuverlangen, führt naturgemäß zu subjektiven Interpretationen.

[1] Reynolds 47.142.179.

[2] Reynolds 142.

[3] Reynolds 85f.

[4] Reynolds 39 (mit Anm. 88).95.97 (der Künstlername sei wahrscheinlich für immer verloren).

Das Sarapisbild bleibt merkwürdig unkonturiert; die von Thiemann vorgebrachten Merkmale, die Sarapis in seinem religiösen Gehalt von den anderen hellenistischen 'Vatergottheiten' auch äußerlich abheben sollen, werden kaum faßbar. Überzeugende Kriterien, die etwa zur Identifizierung von bisher unbenannten Köpfen führen könnten, ergeben sich jedenfalls nicht.[1]

Erstmalig kann in diesem Zusammenhang die ungedruckte Grazer Dissertation von F. Schwarz berücksichtigt werden mit dem Titel: *Bryaxis. Eine Studie zur Persönlichkeitsforschung in der bildenden Kunst des vierten Jahrhunderts v.Chr.* (1961).[2] Sie krankt an den eingangs berührten Schwierigkeiten der Meisterforschung. Unabhängig davon, wie hoch der Neuigkeitswert der Ergebnisse im einzelnen einzustufen ist, hat die Arbeit ihr Ziel, einen glaubwürdigen Lebenslauf des Bryaxis zu geben, nicht erreicht.[3] Gerade bei einem Meister wie Bryaxis, dessen Œuvre sich abgesehen von der Sarapisstatue, der Reiterbasis in Athen und den in ihrer Aufteilung an die überlieferten Künstler umstrittenen Friesplatten des Maussolleion nur aus unpräzisen literarischen Notizen schwach erahnen läßt, muß der Versuch, einen exakten und detaillierten Lebenslauf und künstlerischen Werdegang zu rekonstruieren, als unangemessen angesehen werden. Bei der Behandlung der verschiedenen Reisen des Bryaxis wird von Schwarz auch die Frage eines alexandrinischen Aufenthalts des Meisters berührt und — nicht überzeugend — negativ beantwortet.[1]

---

[1] Die Arbeit gibt für das typologisch ausgerichtete Vorhaben dieser Untersuchungen deshalb wenig her, weil der Verfasser nur anhand weniger, qualitativ hervorragender Stücke seine Entwicklungslinien bis in augusteische Zeit zieht. — In das Jahr 1960 datiert die ungedruckte Heidelberger Dissertation von H.P. Laubscher, *Hellenistische Tempelkultbilder*. Ein kurzer Abschnitt ist auch der Sarapisstatue gewidmet. Er hat aber mehr kursorischen Charakter, da im ganzen umfassendere Ziele verfolgt werden. Der Verfasser gestattete freundlicherweise die Durchsicht des entsprechenden Kapitels.

[2] Die Sarapisstatue wird unter dem irreführenden Titel: *Der Hades von Sinope* (94ff.) behandelt. Vgl. jetzt auch H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 155.

[3] Die Hypothesen von den verschiedenen Aufenthaltsorten des Bryaxis wirken wenig überzeugend. Aus der Fülle der Spekulationen sind die einstzunehmenden Vorschläge nur schwer herauszufinden. Besondere Bedenken müssen gegen die Versuche von Schwarz erhoben werden, mit psychologisierenden Begriffen das substantielle »bryaxische« Formempfinden anschaulich zu machen. Das muß vielfach zu sprachlichen und inhaltlichen Allgemeinplätzen führen. Die Rekonstruktion von Reiserouten und Aufenthaltsorten kann nicht oberstes Ziel heutiger Meisterforschung sein, zudem muß sie bei Schwarz als willkürlich angesehen werden. Gleiches gilt auch für einige Attributionen. So gründet sich die Zuweisung des 'Eubuleus' an Bryaxis (Schwarz, *Bryaxis* 78ff.) auf eine kurze lapidare Behauptung von L. Curtius (*Die klassische Kunst Griechenlands* [1938] 385f.). Die gefühlsbetonte Argumentation gipfelt in der rhetorischen Frage (84): »Wer arbeitete so bewußt mit der Subtilität der Haupthaarschatten, um jenes "Brüten" in die Plastik umzusetzen, das mehr aus dem Blut als aus dem Geist entsteht? Nur Bryaxis.« E.B. Harrison, *Hesperia* 29, 1960, 382ff. hält den 'Eubuleus' für einen jugendlichen Alexander und schreibt ihn vorsichtig dem Leochares zu; davon abhängig: M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art* (1964) 26. Dagegen: P. Gercke, *Satyrn des Praxiteles*, Diss. Hamburg 1966 (1968) 67.88 Anm. 17. Zuletzt: H. v. Steuben in Helbig^{4}II (1966)

Die kurze Orientierung über den Entwicklungsgang zeigt, wie sehr das Bild des Sarapis die archäologische Forschung beschäftigt. Sie macht zugleich deutlich, welche Gesichtspunkte bei der bisherigen Auseinandersetzung der Archäologie mit dem Gott im Vordergrund gestanden haben und wie der gegenwärtige Stand der Forschung ist.

Die vorliegenden Untersuchungen beschränken sich, wie gesagt, vorwiegend auf eine Typologie, die sich aus ikonographischen und somit formalen Gesichtspunkten ergibt.[2] Der dadurch abgesteckte Rahmen bedingt, daß bestimmte traditionell gewordene, aber nicht entschiedene Fragen nur am Rande berücksichtigt werden. Der wegen der Fülle und Verschiedenartigkeit des archäologischen Materials notwendigen Einschränkung des Stoffes fällt auch die Behandlung des stehenden und des liegenden Sarapis zum Opfer; sie bleibt einem Nachtrag an anderer Stelle vorbehalten.[3] Lediglich im Münzkapitel (7)

Nr. 1240; E.-L. Marangou, *AA.* 1968, 466. 468f. und T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, *AbhHeidelberg* 1971, 2, 9.

[1] Schwarz, *Bryaxis* 92 und Zusammenfassung. Dagegen wird vermutet, daß sich »unter dem Einfluß des Sarapis eine bryaxische Schule (sc. in Ägypten) gebildet hat, die im Nilland noch deutliche Spuren hinterlassen hat«.

[2] Nicht mehr berücksichtigt werden konnte J.E. Stambaugh, *Sarapis under the Early Ptolemies*, der in seinem 2. Kapitel folgende Punkte behandelt hat : *The "Canonical" Image — The Hellenistic Image at Memphis — The Hellenistic Image at Alexandria.*

[3] Für den stehenden Sarapis ist eine Arbeit von V. Tran tam Tinh, *Sérapis debout* in den Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain angekündigt.

Die Darstellungen des Sarapis in Büstenform werden in dieser Arbeit ausführlich mitbehandelt, weil sie trotz der ausschnitthaften Darstellung auf die alexandrinische Kultstatue zurückgehen. Die Sarapis*büste* ist für Detailfragestellungen (etwa hinsichtlich des Kopfes oder der Frisur) besonders wertvoll, da sie Einzelheiten genauer wiedergibt als Reproduktionen der ganzen Statue. — Von Sarapis (sitzend oder stehend) im Gruppenzusammenhang wird hier nur innerhalb des Münzkapitels (unten S. 296ff.) gelegentwerden die Typen des stehenden und liegenden Sarapis aufgrund der dort angestrebten typologischen Vollständigkeit mit herangezogen. Ebenso wird auf die alte und viel diskutierte Frage nach der Existenz einer spezifisch alexandrinischen Kunst und ihre mögliche Ausstrahlung auf andere Kunstkreise nicht eingegangen; sie würde Rahmen und Möglichkeiten dieser Arbeit überschreiten. Es soll stattdessen auf die gründlichen Zusammenstellungen der einschlägigen Denkmäler und der bisherigen Literatur von A. Adriani, die grundsätzlichen Bemerkungen von H. Möbius und die Behandlung der *L'art délien et l'Égypte alexandrine* von J. Marcadé verwiesen werden.[1]

Ein Gesichtspunkt, der neben anderem vermißt werden könnte, sei noch kurz besonders berührt. K. Schefold hat nachgewiesen, daß die Göttin Isis vor allem innerhalb des pompejanischen Wanddekorationen stärker verbreitet war als bisher allgemein angenommen.[2] Seine gründlichen Interpretationen der Darstellungszusammenhänge haben gezeigt, daß auf Isis häufig versteckt angespielt wird. Die Göttin wird dabei als Chiffre für Ägypten selbst oder für ägyptische Rituale verwendet. Die grundsätzliche Richtigkeit dieser Beobachtung kann durch die vorgebrachte, z.T. polemische Kritik nicht in Frage gestellt werden[3], auch wenn Schefolds Deutungen in Einzelfällen zu korrigieren oder modifizieren sind.

Für Sarapis ist ähnliches noch nicht in gleicher Intensität und Systematik versucht worden. Erste Ansätze finden sich bei Schefold selbst. Die vorliegenden Untersuchungen können diese Arbeit nicht leisten. Sicher wird die Ausbeute jedoch geringer ausfallen als bei

---

lich die Rede sein, weil Sarapis im Gruppenzusammenhang am häufigsten und vielfältigsten auf Münzen erscheint. Großplastische Entsprechungen (etwa in Sarsina und Gortyn) sind selten und die Kombinationsmöglichkeiten begrenzt.

[1] *EAA.* I (1958) 218ff. *s.v. Alessandrina, arte* (Adriani); H. Möbius, *Alexandria und Rom, AbhMünchen* NF. H. 59 (1964); J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 407ff. — Schon zum Zeitpunkt ihres Erscheinens überholt und wenig ergiebig sind die *Precisazioni sulla «questione dell'arte alessandrina»* von G. Cultrera, *MemAccLinc.* 8. Ser. 13, 1968, 253ff.

[2] K. Schefold, *Pompejanische Malerei* (1952) passim; ders., *AM.* 71, 1956, 216ff.; ders., *Die Wände Pompejis* (1957) passim; ders., *Vergessenes Pompeji* (1962) 29ff. 197ff.; ders. in *Antidoron, E. Salin zum 70. Geburtstag* (1962) 167ff.; Tran tam Tinh, passim; A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 60ff.

[3] A. Rumpf, *Gnomon* 26, 1954, 356f.; s. dagegen u.a. auch H.G. Niemeyer, *Einführung in die Archäologie* (1968) 45.

Isis, denn Sarapis hat an der schon in römischer Zeit einsetzenden und nachantik wieder auflebenden *Begegnung Europas mit Ägypten* kaum teilgenommen. D.h. : Wenn innerhalb der Wanddekorationen entweder aus Modebedürfnis zur Befriedigung der Sucht nach ägyptisch-fremdartigen Reizen oder aus wirklich echten religiösen Sehnsüchten eine der ägyptisch-orientalischen Erlösungsgottheiten dargestellt werden sollte, griff man in erster Linie auf Isis zurück. Sarapis hat in dieser Beziehung keinen bemerkenswerten Einfluß ausgeübt. Er ist als Chiffre für Ägypten und Ägyptisches nur selten benutzt worden, obwohl er in den literarischen Quellen gelegentlich der »ägyptische« Sarapis genannt wird und die ägyptische Herkunft des Gottes und der Standort seines Zentralheiligtums in Alexandria fest im Bewußtsein der Antike verankert waren.

Trotz allem, was beiseite bleiben muß[1], soll versucht werden, Fragen wie die nach der regional und zeitlich schwankenden Denkmälerintensität und -kontinuität und deren Hintergründe in die Erörterungen mit einzubeziehen. Das bedeutet die Notwendigkeit einer Periodisierung der Denkmäler. Überlegungen in dieser Richtung sind unmittelbar von den Datierungen der Wiederholungen abhängig. Nur aufgrund stilistischer Einordnungen kann ein Typus zeitlich abgegrenzt und seine Aussagekraft voll ausgeschöpft werden.

Entsprechend modernen Forschungstendenzen sollen auch sozialgeschichtliche Aspekte stärker ins Licht gerückt werden.

Die bewußt typologische Ausrichtung dieser Arbeit erklärt, daß z.T. sehr heterogenes Material herangezogen worden ist.[2] Gewisse Typen werden nur in der Kleinkunst konstituiert oder sind für uns heute nur noch dort greifbar. So können besonders die kaiserzeitlich-alexandrinischen Billon- und Bronzeprägungen, die durch die Jahresausgaben fest datiert sind, wertvolle ikonographische und damit typologisch hilfreiche Aufschlüsse vermitteln. Darüber hinaus vermögen gerade die Münzen mit Sarapisdarstellungen Hinweise auf das Ausbreitungsgebiet des Gottes zu geben. Freilich sind sie nicht immer als Existenzbeweise für einen Sarapis*kult* oder ein allgemeines Interesse an dem Gott zu werten. Neben verschiedenen kleinasiatischen Städteprägungen wird diese Annahme etwa von einer indischen Prägung des Hooerkes bestätigt, die nicht mehr als die Kenntnis nur des *Namens* Sarapis verrät.[1]

---

[1] Die in der Literatur fälschlich als Sarapiden geführten Stücke, deren Zahl nicht gering ist, sind im allgemeinen stillschweigend übergangen worden. Ebensowenig konnten die zahlreichen und z.T. grotesken Verwechslungen zwischen Sarapis, Apis, Osiris usw. in älteren und neueren Arbeiten in jedem Fall korrigiert werden. Daß eine Fehldeutung zu weitreichenden Irrtümern Anlaß geben kann, zeigt etwa die von R. Thouvenot fälschlich als Sarapis angesprochene Herculesbronze aus Volubilis: *Hommages à W. Deonna* (1957) 450ff. Taf. 61. Vgl. dagegen Ch. Picard, *RA.* 1960 II 124 und J. Leclant, *Orientalia* 30, 1961, 405 Nr. 17b. Vidman, *Sylloge* zu Nr. 793 wertet die Bronze irrtümlich als Beleg für die Existenz des Sarapiskultes in Volubilis.

[2] Zur Notwendigkeit einer Materialsammlung auch sekundärer Denkmäler vgl. K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler* (1966) 11.

Es erschien unzweckmäßig, die behandelten Stücke in Form eines Kataloges an den Text anzuschließen. Materialvorlage und Untersuchung sind deshalb zu *einer* Darstellung vereinigt worden.

Sarapis als eine der bemerkenswerten Göttererscheinungen der Antike — der oikumenische Gott, wie man ihn genannt hat — rechtfertigt die erneut versuchte Behandlung seines Bildes.[2] Dabei verspricht nur eine auf breiter Basis angelegte Überschau, neue Ergebnisse zu bringen. Bei der Komplexität der Problematik war es nicht ratsam, einzelne Teilfragen aus dem Zusammenhang herauszulösen und auf Anhänge an das Ende der Arbeit zu verlagern.[3]

Bemerkungen zum religionshistorischen Standort des Sarapis und seines Bildes

Es dürfte angebracht sein, den religions- und geistesgeschichtlichen Hintergrund, vor dem sich die Gestaltwerdung und -entwicklung des Sarapis vollzieht, kurz zu beleuchten. Denn das tiefere Anliegen der versuchten Typologie ist es, den bildlichen Werdegang und die Metamorphose des Sarapis in seinen verschiedenen Stadien seit seiner Entstehung durch Hellenismus und Kaiserzeit bis hin zur christlichen Spätantike zu verfolgen.[1] Damit ist auch der Zeitraum umschrieben, den diese Untersuchungen umfassen. Gleichwohl ist bewußt darauf verzichtet worden, ganz spezielle religionswissenschaftliche Fragen, die zahlreich mit Sarapis verknüpft sind[2], auf ganzer Breite in die Erörterungen mit einzubeziehen; sie können nur gelegentlich gestreift werden. Allerdings war es weder empfehlenswert noch möglich,

---

[1] *BMC. Greek and Skythic Kings of Bactria and India* 149 Nr. 110f. Taf. 28,21. Der Inschrift *CAPAΠO* zufolge ist ein stehender Sarapis gemeint. s. außerdem F. Altheim, *Geschichte der Hunnen* V (1962) 9; wieder abgedruckt in : *Der Hellenismus in Mittelasien*, Wege der Forschung XCI (1969) 439.

[2] Eine zusätzliche Bestätigung für diese Arbeit ergab sich aus dem mehrfach geäußerten Wunsch nach einer Sarapisikonographie und -typologie. — Leider war es nicht möglich, in allen Fällen Autopsie zu erreichen. Das wiegt umso schwerer, weil es oft auf unscheinbare Einzelheiten ankommt, die der Beschreibung oder dem Photo nicht zu entnehmen sind (z.B. Befestigungsspuren für den Kalathos).

[3] Lediglich die Auseinandersetzung mit den Thesen von Ch. Picard, die dieser anläßlich der Veröffentlichung der Statuengruppe aus dem memphitischen Dromos geäußert hat, ist in einem Exkurs an die Arbeit angehängt worden, weil eine gewisse Ausführlichkeit notwendig war. Unten S. 408ff.

---

[1] Eine Abhängigkeit vom Sarapisbild läßt sich bis in die Christusikonographie hinein verfolgen. s. Weitz, *Sarapis* 380; P. Wilpert, *ArtBull.* 9, 1926, 105f.; O. Thulin, *RM.* 44, 1929, 219. 229f. Ablehnend z.B. L. v. Sybel, *Christliche Antike* II (1909) 158. Die Übernahme von Haltung und Tracht wird am deutlichsten an der Christusstatuette im Museo Nazionale delle Terme : J. Kollwitz, *RAChrist.* 39, 1963, 223 Abb. 19/20. Umgekehrt hat aber auch das Christusbild des 4. Jhs. n. Chr. seine Spuren innerhalb der spätantiken bildlichen Sarapisvorstellung hinterlassen; vgl. z.B. eine unveröffentlichte Specksteinbüste ehemals im Besitz von M. Abermayor in Kairo (Reynolds 154 Abb. 60; hier Abb. 1). Sie erlaubt einen Einblick in die Wechselwirkung von paganer und christlicher Ikonographie. Der durch Kalathosspuren auf dem Kopf als Sarapis ausgewiesene Gott hat über beide Schultern wallendes Haupthaar wie auf einer Gemme in Aquileia : G. Brusin, *Aquileia* (1929) 158 Abb. 102 oben 2.l. Mit Recht konnte Hieronymus kurz nach der Zerstörung des alexandrinischen Sarapistempels an Laeta nach Rom schreiben : *Iam et Aegyptius Serapis factus est Christianus.* Vgl. dazu F.J. Dölger, *Antike und Christentum* 3, 1932, 228f. Zur spätantiken Christus-Sarapisverehrung s. den fingierten Brief Hadrians an seinen Schwager Servianus : *Hist. Aug.*, *Firm. Sat.* 8. Der Brief ist anachronistisch auf Hadrian zurückgeführt, um den orientalisch-heidnischen Kulten ein letztes Renommée zu verschaffen : J. Geffcken, *Hermes* 55, 1920, 286ff.; R. Syme, *Ammianus and the Historia Augusta* (1968) 60ff. In eine andere Richtung führt die Analyse von W. Schmid in *Bonner Historia-Augusta-Colloquium 1964/1965* (1966) 153ff. Weitere Bemerkungen unten S. 397 mit Anm. 1.

[2] Derartige Fragestellungen werden nur dann in die Erörterungen mit einbezogen, wenn es der Zusammenhang erfordert und aus der Konfrontation verschiedener Quellenbereiche Aufschlüsse über die archäologischen Denkmäler zu erwarten sind. Der auch in jüngerer Zeit noch vielzitierte Satz A. Conzes (*Ueber die Bedeutung der classischen Archaeologie. Eine Antrittsvorlesung gehalten an der Universität zu Wien am 15.4.1869* [1869] 5), daß sich die klassische Archäologie dort befinde, wo sich der Querschnitt der klassischen Philologie und der Längsschnitt der Kunstwissenschaft kreuzen, bewahrheitet sich im Fall des Sarapis nur unter Einschluß der Epigraphik, Papyrologie und Alten Geschichte.

Probleme religionsgeschichtlicher Art völlig auszuschalten, da sie häufig in archäologische Fragestellungen hineinreichen.

Wie wenige Göttergestalten bekam Sarapis seit seiner Erschaffung bzw. Neuformung die Fähigkeit zur Assimilation und Absorption anderer Gottheiten. E. Hornung hat dieses Phänomen, das gewöhnlich mit dem Begriff 'Synkretismus' umschrieben wird, in Anlehnung an H. Bonnet als »Gedanken der Einwohnung« charakterisiert.[1] D.h. : Ein Gott kann für eine zeitlich begrenzte Dauer eine Vereinigung mit einem oder mehreren anderen Göttern eingehen. Diese »Einwohnung« ist auflösbar oder kann mit einem neuen Gott fortgesetzt werden. Bonnet und Hornung haben ihre Beobachtungen an Hand der altägyptischen Götterwelt entwickelt. Aufschlußreich wäre eine Untersuchung der Frage, ob im Falle des Sarapis, für den die »Einwohnung« vielfach bezeugt ist, ägyptisches Erbgut im allgemeinen Wortsinn vorliegt. Die Anlage zur vielschichtigen Ausdeutbarkeit seines Wesens war Sarapis von vornherein gegeben, weil sein Kult (folglich auch sein Kultbild) nicht das Ergebnis eines kontinuierlichen religiösen Entwicklungsvorgangs, sondern in der vorliegenden Form eine politisch-künstliche Schöpfung des Ptolemaios I. Soter ist, wohl in erster Linie mit dem Zweck verbunden, zwei gegensätzliche Volksteile — ptolemäische Eroberer und ägyptische Alteingesessene — unter *einem* Gott zu vereinen.[2] Dieser politische Hintergrund macht die ianushafte Doppelnatur des Sarapis verständlich. Am Ausgangspunkt seiner religionsgeschichtlichen Entwicklung stehen in besonderem Maße zwei Gottheiten : der ägyptische Osiris und der griechische Hades-Pluton.[3] Von seinem Vorgänger Osiris hat Sarapis ohne Zweifel einige Wesenszüge und Funktionen übernommen; äußerlich ist er jedoch von vornherein ein griechischer Gott gewesen und geblieben.[4]

Die Genese und die Entwicklung des Sarapiskultes während des

---

[1] E. Hornung, *Der Eine und die Vielen* (1971) 82ff.

[2] Zur Frage der 'Künstlichkeit' des Gottes Sarapis vgl. zuletzt die negative Antwort von Vidman, *Isis und Sarapis* 18. Er läßt als einziges »Beispiel eines künstlich geschaffenen Gottes in der Antike«, und dies in auch nur sehr eingeschränktem Maße, Antinoos gelten. Er nimmt an, daß die Hellenisierung des Sarapis, d.h. eines älteren ägyptischen Gottes, bereits zur Zeit des Ptolemaios I. Soter abgeschlossen gewesen sei (25).

[3] Ein Priester des *Iuppiter Pluton Serapis* wird in einer Inschrift aus Lambaesis erwähnt : Vidman, *Sylloge* Nr. 786.

[4] s. auch Vidman, *Isis und Sarapis* 15.

Hellenismus haben zuletzt vor allem P.M. Fraser und L. Vidman ausführlich aufgehellt und grundlegend behandelt.[1] Dabei sind beide zu bemerkenswerten, jedoch voneinander abweichenden Ergebnissen gekommen.[2]

Die Träger des Sarapiskultes sind in dessen Frühzeit sowohl unter den geborenen Ägyptern wie unter den Griechen zu suchen.[3] Dies kann für die Chora wie auch für Alexandria selbst gelten, obwohl Vidman in den Inschriften des 4. und 3. Jhs. v.Chr. keine Träger des Sarapiskultes ägyptischer Provenienz festgestellt hat. Dabei entsprang das Interesse an dem neuen Gott offenbar zu allererst dem Loyalitätsdenken gegenüber der regierenden Königsfamilie[4]; tieferes religiöses Empfinden dürfte kaum eine Rolle gespielt haben. Diese geringe Resonanz des Sarapiskultes ist im 2. und 1. Jh. v.Chr. weiter zurückgegangen. Fraser hat die Abnahme der Sarapisverehrung eindeutig aus den Inschriften konstatiert und sie mit den religiösen Interessenverschiebungen des Herrscherhauses seit Ptolemaios IV. Philopator und Ptolemaios V. Epiphanes in Verbindung gebracht. Seit dieser Zeit ist eine Hinwendung zu den ägyptischen Kulten unter den alexandrinischen Griechen festzustellen. Die Trennung des Sarapiskultes vom regierenden Herrscherhaus hat zur Folge gehabt, daß der Kult sich nun unter der einheimischen Bevölkerung freier entfaltete. Gleiches ist in den außerägyptischen, zur ptolemäischen Einflußsphäre gehörenden Gebieten des Ostens zu beobachten. Diese Umstrukturierung der Träger- und Anhängerschaft des Sarapiskultes wird neben den Inschriften auch durch die Papyri bekräftigt.

Über Grad und Weite der Wirkung des Gottes seit dem 3. Jh. v.Chr. gibt, allerdings in beschränktem Maße, die unterschiedliche Häufung der theophoren Eigennamen Aufschluß[5], die sich vereinzelt noch in christlicher Zeit finden und von denen im Verlauf des Hellenismus und der Kaiserzeit zahlreiche Varianten gebildet worden sind: *Σαραπᾶς (Σεραπᾶς), Σαραπιάς (Σεραπιάς), Σαραπίων (Σεραπίων), Σαραπείων (Σεραπείων), Σαράπιος (Σεράπιος), Σαράπους (Σεράπους),*

---

[1] s. die im Abkürzungsverzeichnis aufgeführten Arbeiten.

[2] Kritische Bemerkungen zu Fraser bei F. Uebel, *APF.* 17, 1962, 130ff.

[3] Vidman, *Isis und Sarapis* 45.

[4] Vgl. dagegen Fraser und Vidman, *Isis und Sarapis* 21f.

[5] Vgl. Fraser I 14ff.

Σαραπιάδης (Σεραπιάδης), Σαραπόδωρος (Σεραπόδωρος), Σεραπόδοτος, Σεραπόφιλος, Σαραπάμμων (Σεραπάμμων), Σαράμμων, Πετοσορᾶπις, Πετοσαρᾶπις, Πετευσορᾶπις, Φιλοσάραπις κτλ. Die Aufzählung vermag die Vielfalt der Möglichkeiten und Kombinationen nur anzudeuten. Dazu die lateinischen Entsprechungen, die freilich etwas weniger variantenreich sind : Sarapis (Serapis), Sarapa (Serapa), Sarapion (Serapion), Sarapio (Serapio), Sarapias (Serapias), Sarapas (Serapas), Sarapodorus (Serapodorus), Sarapiacus (Serapiacus), Sarapammon (Serapammon) u.ä.[1]

Wenn die programmatische Absicht der Ptolemäer, zwei sich fremd gegenüberstehende Bevölkerungsteile unter einem neuen Gott zu vereinen, letztlich auch als gescheitert angesehen werden muß, hat sich Sarapis im Verlauf der Kaiserzeit doch zu einem Gott mit einer großen Ausstrahlungs- und Wirkungskraft entfaltet.

Was Sarapis von den meisten Göttern unterscheidet, ist die Tatsache, daß er so gut wie nie zur Lokalgottheit wird.[2] Alexandria ist immer das Zentrum des Kultes und der Denkmälerproduktion gewesen. Das Bewußtsein von der alexandrinischen Herkunft des Gottes muß so verbreitet gewesen sein, daß es nur selten für notwendig empfunden wurde, ihn als den Gott aus Alexandria zu charakterisieren.— Zeus Olympios ist der oberste Gott der Griechen, daneben aber gibt es eine Fülle von lokalen Zeusinterpretationen; der Name des Gottes wird mit dem von zahlreichen Städten und Landschaften kombiniert.[3] Eine Geographie seiner Kultorte und -namen fördert dieses Ergebnis leicht zutage. Die jeweilige Stadt oder Landschaft nimmt für sich in Anspruch, daß sich in ihr ein bestimmter Aspekt des Zeuswesens, eine spezielle Fähigkeit seines Wirkens in besonderem Maße offenbart. Ähnliches gilt für Isis, die den kennzeichnenden Beinamen *myrionyma* (bzw. *myrionymos*) trägt.[4]

---

[1] Gering schätzt Vidman, *Isis und Sarapis* 11 die Aussagekraft der theophoren Namen für die Verbreitung des Kultes ein. Für den italischen Raum sind die theophoren Sarapisnamen jetzt bei Malaise, *Inventaire*, passim aufgeführt.

[2] Beiseite bleiben kann A.N. Newell, *RA*. 1939 II 133ff.

[3] Vgl. Roscher, *ML*. VI (1924-37) 592ff. *s.v. Zeus* (Fehrle) und *RE*. XA (1972) 253ff. *s.v. Zeus I. Epiklesen* (Schwabl).

[4] Vgl. z.B. die Kölner Inschrift : *KölnJbVFrühGesch*. 1, 1955, 18 Nr. 4; 25 Nr. 6 = Vidman, *Sylloge* Nr. 721. Für weitere Inschriften s. Vidman, *Sylloge* Index S. 342.344, außerdem Vidman, *Isis und Sarapis* 115 und R. Koerner, *Klio* 52, 1970, 191ff.

Eine derartige Tendenz zur lokal-orientierten Gottheit ist bei Sarapis nicht zu beobachten. Er ist von vornherein von seiner Anlage her ein oikumenischer Gott und deshalb von seinem religionshistorischen Standort aus betrachtet ein charakteristisch hellenistischer Gott. Sarapis ist das Produkt einer bestimmten religionsgeschichtlichen Konstellation. In ihm spiegelt sich der Zustand einer ganzen Epoche. Da es sich bei ihm um eine Schöpfung handelt, die zwar an einen älteren ägyptischen Vorgänger anknüpft, jedoch in der vorliegenden religiösen Konzeption eine 'künstliche' Schöpfung ist, war es von Anfang an möglich, sein Wesen auf Universalität auszurichten. Dabei darf man sich die 'Erschaffung' des Gottes natürlich nicht zu schematisch vorstellen. Sarapis hat von Anbeginn den Keim zu 'synkretistischen' Zügen in sich getragen.

Bei der Beurteilung des angedeuteten Phänomens muß der zeitgenössische politische Krisenzustand berücksichtigt werden. Die politische Neuordnung durch die Alexandernachfolger führte auch innerhalb der Götterwelt zu tiefgreifenden Veränderungen. Im Rahmen dieser Umwälzungen kommt der Neuformung eines älteren ägyptischen Gottes, wie sie in Sarapis vorliegt, ein besonderer Platz zu. Die Leistung seiner 'Schöpfer' ist insofern von epochaler Bedeutung, als erstmals Funktionen und Fähigkeiten eines Gottes aus politischem Kalkül heraus an bestimmten aktuell-politischen Notwendigkeiten orientiert werden. Die religiösen Traditionen des Vorgängergottes waren offenbar nicht stark genug, um grundlegende Eingriffe zu Gunsten einer veränderten Wesensaussage des neuen Gottes Sarapis zu verhindern.

Im Zuge seiner Ausbreitung, die in der Rolle des weltbeherrschenden Pantheos kulminiert — diese Stellung wird alexandrinischen Bronze-Drachmen zufolge in hadrianischer Zeit erreicht[1] —, hat Sarapis Eigenschaften und Züge von Zeus (Iuppiter)[1], Ammon[2], Asklepios[3] (Aesculapius), Dionysos (Bacchus)[1], Poseidon (Neptunus)[2], Helios (Sol)[3],

---

[1] In seinem Aussehen fließen ikonographische Einzelheiten und Attribute von Zeus-Ammon-Helios-Poseidon und Asklepios zusammen. Zur Darstellung des Sarapis-Pantheos auf alexandrinischen Münzen : J. Beaujeu, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire* I (1955) 232ff. Sarapis-Pantheos auf Ringsteinen z.B. : G.M.A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems. Metropolitan Museum of Art* (1956) Nr. 262/3 Taf. 38. — *Ζεὺς Ἥλιος μέγας πάνθεος Σάραπις* wird der Gott in einer Inschrift aus Karthago genannt : Vidman, *Sylloge* Nr. 777. *Serapis pantheus* in einer Inschrift aus *Pax Iulia* : *CIL.* II 46 = A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine* (1967) 137 Nr. 8 = Vidman, *Sylloge* Nr. 753.

---

[1] Mit Zeus ist Sarapis von vornherein mehr als mit allen anderen Gottheiten inhaltlich und bildlich verknüpft gewesen. Die innere Verwandtschaft äußert sich während des Hellenismus in der inschriftlichen (allerdings nur einmal belegten) Verbindung *Ζεὺς Σάραπις*. Sie findet ihre kaiserzeitliche Fortsetzung in der Formel *Εἷς Ζεὺς Σάραπις* (erschöpfend behandelt von E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* [1926] 227ff.). — In der archäologischen Literatur ist häufig fälschlich von Zeus-Sarapis oder Sarapis-Zeus die Rede. Die Anastole allein kann nicht immer als Beweis dafür angesehen werden, daß im 'synkretistischen' Sinn eine Vermengung von Zeus- und Sarapisikonographie geplant war. Bei der Mehrzahl der Denkmäler, die in der Literatur mit dem Namen Zeus-Sarapis belegt worden sind, handelt es sich fraglos um Sarapiden. Die Kopisten vermochten sehr wohl zwischen Zeus-Sarapis und Sarapis zu differenzieren. Unberührt von dieser Feststellung bleibt das Problem, daß die papyrologischen und epigraphischen Zeugnisse die Verbindung Zeus-Sarapis unverhältnismäßig häufiger überliefern als die plastischen Denkmäler. — Gelegentlich wird in den einschlägigen Arbeiten auch von Pluton-Sarapis oder Hades gesprochen, obwohl allein die alexandrinische Statue gemeint ist. Die Funktion eines Unterwelts - bzw. Todesgottes bildet innerhalb der breiten Skala seiner Wirkungsmöglichkeiten nur einen kleinen Ausschnitt. Dies zeigen die Inschriften.

[2] Die Darstellung des Sarapis-Ammon findet sich primär auf alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen. Im Unterschied zu Sarapis wachsen diesem Gott oberhalb der Ohren zu beiden Seiten des Kopfes Widderhörner: 8. Jahr des Hadrian = 123/4 n. Chr.: *Dattari* 1481 Taf. 24; Milne 1048; Curtis, *Tetradrachms* 537. 9. Jahr des Hadrian = 124/5 n. Chr.: *Monnaies alex.* Nr. 392 Taf. 4. 18. Jahr des Hadrian = 133/4 n. Chr.: *Dattari* 1846. 20. Jahr des Hadrian = 135/6 n. Chr.: *Dattari* 1847 Taf. 24; *Monnaies alex.* Nr. 554 Taf. 5. 2. Jahr des Marc Aurel = 161/2 n. Chr.: *Dattari* 3406-3409; *Demetrio* 2008/9. 2. Jahr des Lucius Verus = 161/2 n. Chr.: *Dattari* 3687; *BMC. Alex.* 1353; *Demetrio* 2175-2177; *Hunterian Coll.* III 480 Nr. 537. Vgl. außerdem mehrere unveröffentlichte Exemplare in Köln, IfA. — Die Verbindung Sarapis-Ammon wird auch in der gerade publizierten Arbeit von J.E. Stambaugh behandelt.

[3] Die Verbindung von Sarapis und Asklepios äußert sich weniger in der Namenskombination, als in der Zusammenziehung der für beide Götter charakteristischen Attribute und der Übernahme der Funktionen eines Heilgottes durch Sarapis. In Heilfunktion steht Sarapis neben einem Krankenbett auf dem Relief Budapest-Rom: Kaschnitz-Weinberg Nr. 405 Taf. 75. Vgl. auch das Relief in Ince Blundell Hall (B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* [1929] Nr. 395 Taf. 43; Brady, *Repertory* Nr. 341), die Statue in Lepcis Magna (R. Bianchi Bandinelli-E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *Leptis Magna* [1964] 90 Abb. 105) und eine pantheistische Bronzestatuette im Musée du Louvre: de Ridder, *Bronzes* I Nr. 512 Taf. 38; Thiemann, *Vatergottheiten* 28. 130f. zu C 2; *MonPiot* 52 II 1962, 19 Abb. 1.4.5 (hier Abb. 162). — Zusammengenannt werden beide Götter in C.C. Edgar, *Zenon Papyri in the University of Michigan Coll.* I (1931) Nr. 31, Z. 5. *Εἷς Ζεὺς Σέραπις ἐπιφανής, Ἀσκλήπιος σωτήρ* heißt es auf einem ursprünglich oktogonalen Goldzylinder: *Brit. Mus. Cat.*, Marshall, *Jewellery* Nr. 3156 Taf. 71; Weinreich, *Neue Urkunden* 26; E. Peterson, *ΕΙΣ*

ΘΕΟΣ (1926) 237. Sonst zu Sarapis-Asklepios : O. Weinreich, *Antike Heilungswunder*, RGVV. VIII 1 (1909) 118ff.; Höfler, *Sarapishymnus* 48.54ff. und J.E. Stambaugh in seiner kürzlich erschienenen Arbeit: *Sarapis under the Early Ptolemies.* — Ein kleiner Altar für Sarapis aus dem athenischen Asklepieion : *IG.* III 145a = Vidman, *Sylloge* Nr. 26. In Aigeira waren Statuen des Sarapis und der Isis zusammen mit einem Asklepiosbild im Apollontempel aufgestellt : Pausanias VII 26,7. — In Italien führte sich Sarapis in der Funktion des Heilgottes in seiner neuen Umgebung ein. Vgl. Varro, *fragmt. Men.* 128 und 152 (dazu : R. Meyer, *Die Bedeutung Aegyptens in der lateinischen Literatur der vorchristlichen Zeit,* Diss. Zürich [1961] 18ff.). Den Kreter Basilis heilt Sarapis von der Schwindsucht: Aelian, *de nat. anim.* 11,35 (weitere Heilungen 11,31.32.34). — Bei Artemidor ist Sarapis das Gegenteil eines Heilgottes; alle Fragesteller sterben, weil sie seine Rolle als Toten- und Unterweltsgott übersehen und deshalb auch die Traumantworten falsch auslegen (Artemidor V 26.92-94). — Die Heilkraft des Sarapis geht aus zahlreichen Inschriften hervor. Aesculap, Salus, Serapis und Isis werden zusammen genannt in einer spanischen Inschrift: Vidman, *Sylloge* Nr. 769a. Im dakischen *Alba Iulia* gilt die Inschrift eines Priesters des Aesculap dem *numini Serapis* : *CIL.* III 973 = Vidman, *Sylloge* Nr. 694. — Zu dem roten Jaspis in Köln, RGM. mit der Darstellung von Isis-Fortuna, Sarapis und Hygieia vgl. zuletzt : Grimm, *Zeugnisse* 148f. Nr. 31 Taf. 35,6.8; vgl. ebenda auch 74 mit Anm. 6.

[1] Der griechische Name für Osiris ist Dionysos. Sarapis als Nachfolger des Osiris ist deshalb häufig zwischen dionysischen Darstellungen zu finden. Auf den Wänden Pompejis verbinden sich innerhalb *eines* Hauses oft dionysische und ägyptische Themen. Identifizierung von Sarapis und Dionysos bei Diodor I 25 und Plutarch, *de Iside et Osiride* 28. — Literatur : U. Wilcken, *JdI.* 32, 1917, 194; Höfler, *Sarapishymnus* 96f.; Lauer-Picard 246ff.; J. Servais, *AntCl.* 28, 1959, 98ff. Zur Darstellung von Sarapis-Dionysos : R. Turcan, *MélArchHist.* 70, 1958, 281ff.; Adriani, *Repertorio* II Nr. 162 Taf. 78, 259; J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 174 mit Anm. 2; V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 67 Anm. 1; H. Jucker, *SchwMbll.* 20, 1970, 22f. und J.E. Stambaugh in seiner bereits mehrfach zitierten Arbeit.

[2] Die Identifikation mit Poseidon (Neptunus) ist vergleichsweise spät erfolgt, vermutlich im Zuge der Entwicklung des Gottes zum Retter aus Seenot (vgl. unten S. 241 Anm. 4). — Literatur : Roeder, *Sarapis* 2421f. Nr. 4; Höfler, *Sarapishymnus* 83f.; C. Bonner, *Studies in Magical Amulets, chiefly Graeco-Egyptian* (1950) 41f.; V. Wessetzky, *Die ägyptischen Kulte zur Römerzeit in Ungarn* (1961) 50f. Die Inschrift für *Iovi optimo* [*max*(*imo*)] *Neptuno Serap*[*idi*] aus Csév zuletzt bei Vidman, *Sylloge* Nr. 670; ebenda Nr. 770 eine Inschrift aus Karthago für *Sarapidi Neptuno Aug*(*usto*). Die Inschriften gehören in das 2.-3. Jh. n. Chr. — Auf alexandrinisch-kaiserzeitlichen Münzen wird der pantheistischen Sarapisbüste seit Hadrian ein Dreizack beigegeben.

[3] Macrobius, *sat.* I 20, 18 : *ex his apparet Sarapis et solis unam et individuam esse naturam.* Die Identifizierung des Sarapis mit Helios ist häufig, inschriftlich wie bildlich. Die früheste Inschrift, die u.a. *Ζεὺς Ἥλιος μέγας Σάραπις* gilt, aus Gerasa (142/3 n. Chr.): Vidman, *Sylloge* Nr. 366. Diese Formel ist durch Inschriften und Papyri zahlreich

Herakles (Hercules)[1] und in der Übergangsphase von Sarapis auf Mithras im 3. Jh. n. Chr. auch seines Konkurrenten und Nachfolgers in sich aufgesogen.[2] Die stichwortartig aufgezählten Namen können nur einen Teil der Beziehungen des Sarapis zu anderen Gottheiten andeuten. Manche Verbindungen, die Sarapis mit anderen Gottheiten eingegangen ist, sind nur von kurzer Dauer gewesen, während andere (etwa mit Zeus und Helios) über einen langen Zeitraum angehalten haben. Die Fähigkeit, andere Göttererscheinungen und -aussagen in die eigene Gestalt und Wesensaussage zu subsumieren, ist Sarapis in steigendem Maße eigen gewesen. Dem damit verbundenen Wandel der Sarapisvorstellung entspricht die Zahl der Bildtypen.

---

belegt. Die lateinische Entsprechung (*Iuppiter Sol optimus maximus Sarapis*) etwa in der Inschrift aus Phoenix : Vidman, *Sylloge* Nr. 171. Die Kombination von Sarapis und Helios ist in der Kaiserzeit, der die Hauptmasse der inschriftlichen und archäologischen Belege angehört, weit verbreitet gewesen und zu allgemeiner Bedeutung gekommen. Wurzeln und Vorstufen sind innerhalb altägyptischer Vorstellungen zu suchen. Vgl. W. Weber, *Drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion* (1911) 8ff. Eines der frühesten bildlichen Dokumente stellt ein qualitätvoller Lampengriff aus dem Faijûm in Toronto, Royal Ontario Museum Inv. - Nr. 910.166.117 dar : hier Abb. 2. — Literaturhinweise : Höfler, *Sarapishymnus* 58ff.; M. Labrousse, *BA*. 1953, 257ff.; Nilsson II 512f. Anm. 2; Vidman 390; V. Tran tam Tinh. *RA*. 1970 I 67f.; J. Hani, *REG*. 83, 1970, 52ff. und J.E. Stambaugh, *Sarapis under the Early Ptolemies* (1972) 79ff.

[1] Das markanteste Beispiel für die bildliche Vereinigung von Sarapis und Herakles ist die Bronzestatuette aus dem Fund von Begram (1. Jh. n. Chr.) : *FA*. 6, 1951, 280 Abb. 99; J. Hackin, *Nouvelles recherches archéologiques à Begram* (1954) 277 Nr. 25 Abb. 323.325; M. Wheeler, *Roman Art and Architecture* (1964) 227 Abb. 211 (hier Abb 3). Auf einem kümmerlichen Weihrelief in Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv. - Nr. 3170 steht Herakles neben Athena und Sarapis : Reynolds 175 Abb. 71; Th. Kraus, *MDIK*. 19, 1963, 103f. Taf. 18b; A.M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus*, MemAmAc. 30 (1968) 87 Taf. 23, 2. — Herakles und Sarapis zusammen in einer hellenistischen Inschrift : Roussel Nr. 83. Herakles im Verein mit Ammon, Kronos, Hera und Sarapis : *PSI*. IX 2, 1039, Z. 5ff. (3. Jh. n. Chr.). Inschrift für Sarapis, Isis, Anubis, Harpokrates und Herakles : Fr. Hiller von Gaertringen, *Inschriften von Priene* (1906) Nr. 194 = Vidman, *Sylloge* Nr. 292.

[2] *Ζεῦ, Ἥλιε, Μίθρα, Σάραπι, ἀνίκητε κτλ.* heißt es in dem griechischen Zauberpapyrus : F.G. Kenyon, *Greek Papyri in the British Museum* I (1893) Nr. XLVI, Z. 4-5. Zuletzt erwähnt von H.G. Gundel in *American Studies in Papyrology* VII. *Proceedings of the twelfth International Congress of Papyrology* (1970) 186. s. hier auch unten S. 202 Anm. 2. — Für den vielbehandelten Altar aus dem Mithräum der Caracallathermen hat Vidman 391f. und *Isis und Sarapis* 147ff. gezeigt, daß *Μίθρα* wahrscheinlich der Name des Dedikanten und nicht des Gottes ist; s. unten S. 198 Anm. 1.

Die verschiedenen Erscheinungsformen des Sarapis resultieren aus der wechselnden Hervorhebung bestimmter Aspekte seiner Göttlichkeit oder aus der Übernahme von Teilfunktionen wesensverwandt empfundener Gottheiten.

Die 'Verschmelzungsprozeße' oder die »Einwohnungen« im Sinne Hornungs, die sich zwischen Sarapis und anderen Göttern vollziehen, sind epigraphisch und papyrologisch für einige Kombinationen schon im Hellenismus faßbar, während die Belege für die bildliche Synthese größtenteils erst der Kaiserzeit angehören. Die Prägekraft des Sarapisbildes hat bekanntlich bis in die Kaiserikonographie eingewirkt[1] und ist auch am Privatporträt nicht spurlos vorbeigegangen. Besonders Bart- und Stirnfrisur sind als Zitate übernommen worden.

---

[1] Das meistbehandelte Beispiel ist das Porträt des Septimius Severus, das zuerst H.P. L'Orange in *Bericht über den VI. Internationalen Kongress für Archäologie 1939* (1940) 495f. und *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 73ff. in einen sog. Leptis- und einen Sarapistypus getrennt hat. Die Fransenfrisur begegnet nach L'Orange erstmals auf dem Argentarierbogen, also zwischen dem 10. Dez. 203 und 9. Dez. 204 n. Chr. G. Säflund in *Opuscula Carolo Kerenyi,* Stockholm Studies in Classical Archaeology V (1968) 119 schlägt deshalb eine Umbenennung des »Sarapistypus« in »Argentariertypus« vor. Kritik hinsichtlich des Zeitpunktes der Trennung beider Typen bei L. Budde, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta* (1951) 43f. Anm. 3 und Jucker, *Bildnis* 102ff. — Diskussion der gesamten Literatur und Vorlage aller bekannten Porträts des Kaisers bei A.M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus,* MemAmAc. 30 (1968) und D. Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus* (1972), wobei beide Autoren freilich zu erheblich voneinander abweichenden Ergebnissen gekommen sind. S. notiert für den Sarapistypus des Kaisers 74 Bildnisse. Kurz wird der Sarapistypus auch von A.N. Zadoks -Josephus Jitta, *Portrait of an Emperor,* Bonnefantenmuseum/Stichting Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden (1970) 3f. behandelt (Beginn : 204 n. Chr.). Nach McCann (100) begegnet der Sarapistypus erstmals auf Prägungen des Jahres 196/7 n. Chr. zustimmend D. Soechting, *Gnomon* 43, 1971, 207. In seiner Diss. (11) hat S. seine Frühdatierung jedoch revidiert (jetzt ab 200/1 n. Chr.). Ob Septimius Severus auf dem Tetrapylon in Lepcis Magna im Typus des Sarapis oder Iuppiter dargestellt ist, wird von H. Jucker (*Gnomon* 43, 1971, 807) zugunsten des letzteren entschieden. Ebenso etwa G. Ch. Picard in *Mélanges offerts à K. Michalowski* (1966) 617 und Soechting in seiner Diss. 232 Nr. 141. — Ob sich der Sarapistypus auch kurzfristig in die frühen Bildnisse des Caracalla hinübergerettet hat, ist umstritten. Die Identifizierung eines Kopfes in Korinth (*AJA.* 35, 1931, 442ff.; C.C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* [1968] Abb. 159) mit Caracalla wird abgelehnt von H.B. Wiggers in H.B. Wiggers - M. Wegner, *Caracalla bis Balbinus* (1971) 66 *s.v. [Korinth.* — Wenig wahrscheinlich ist die Beschreibung einer Münzprägung von Abydos durch Drexler 60 (1): Septimius Severus als Sarapis und Caracalla als Helios. Die Annahme von C.C. Vermeule (*BMusFABoston* 58, 1960, 13ff.), der kolossale Kopf aus Memphis in Boston stelle in zweiter Verwendung Severus Alexander dar, der sich — als bekannter Sarapisverehrer — in der Stirnfrisur

Ganz spezielle Funktionen und Eigenschaften des Sarapis werden seit dem Hellenismus durch bestimmte Beiwörter verdeutlicht; die Mehrzahl gehört jedoch der Kaiserzeit an. So finden wir Sarapis u.a. als *εὐεργέτης*, *σωτήρ*[1], *κοσμοκράτωρ*[2], *βασιλεύς κύριος* (*dominus*), *πολιεύς*[3], *πλουτοδότης*, *augustus*, *conservator.*[4] Einige dieser Titel hat Sarapis aus der Königs- und Kaisertitulatur übernommen.

Andere Epitheta kommen hinzu, etwa : *μέγας* (*magnus*), *μέγιστος*, *τρισμέγιστος*[5], *ὕψιστος*, *ὑψιμέδων*, *καθαρός*, *εὐμενής*, *ἀγαθός*, *ἐπήκοος*[6], *ἀνίκητος* (*invictus*)[7], *ἅγιος* (*sanctus*), *ἄρρητος*, *ἀλεξίκακος*, *ἐπιφανής*,

---

wie Septimius Severus und Caracalla an diesen Gott angelehnt habe, hat sich durch K. Parlasca, *JdI*. 82, 1967, 167ff. (bes. 170) erledigt. s. jetzt auch M. Wegner in H.B. Wiggers - M. Wegner a.O. 184f. *s.v.* [*Boston.* Die Vermutung von O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* I (1914) 154, daß in einer Porphyrstatue in Alexandria (R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke* [1932] 96ff. Taf. 40/1 und H.G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Monumenta Artis Romanae VII [1968] 89 Nr. 28) Diocletian im Typus des »Zeus Serapis« dargestellt sei, ist nicht stichhaltig. — Nicht immer braucht aus in die Stirn fallenden Locken ein Zusammenhang mit Sarapis gefolgert zu werden, wie z.B. bei V. Karageorghis - C.C. Vermeule, *Sculptures from Salamis* II (1966) zu Nr. 102. s. demnächst auch Verf., *JdI*. 87, 1972.

[1] s. *SB*. 596/7.4076; A. Abt, *ARW*. 18, 1915, 258, Z. 1; vgl. weiterhin *UPZ*. I 35f.; Höfler, *Sarapishymnus* 71ff.; P.M. Fraser, *Berytus* 15, 1964, 79 Anm. 26f. Sarapis in der Funktion als Retter bzw. Helfer : Vidman, *Sylloge* Nr. 198.240.261.280. 389.405.406. Sarapis kann als Retter aus Seenöten und anderen Gefahren (Krankheiten und sonstigen Übeln) auftreten. — Weitz, *Sarapis* 382 glaubte, daß die auf einen Fußstumpf gesetzte Sarapisbüste Sarapis in seiner Eigenschaft als Soter meine; dazu jedoch zuletzt A. Henrichs, *ZPE*. 3, 1968, 69f. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Relief in Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3170 : oben S. 24 Anm. 1. Die Soterfunktion (in ihren vielfachen Ausprägungen) ist Sarapis offenbar in besonderem Maße eigen gewesen. Zum Spielraum vgl. die Inschrift *IG*. XIV 1093 = Vidman, *Sylloge* Nr. 432 = Malaise, *Inventaire* 137f. Nr. 89 : *Μαρμαρίων τὸ γένος σῷζε, Σέραπι* (Z. 12ff.). s. dazu L. Robert, *Hellenica* 11/12, 1960, 28ff.

[2] s. unten S. 225.271ff.

[3] s. unten S. 152.

[4] Vgl. Vidman 392f.; ders., *Sylloge* Nr. 376. 666. 690. 700a.

[5] K.A. Neugebauer in *Antiken in deutschem Privatbesitz* (1938) Nr. 131 Taf. 54 (hier Abb. 4).

[6] s. unten S. 193ff.

[7] s. Vidman 390ff. und dens., *Isis und Sarapis* 116f. Vgl. außerdem Vidman, *Sylloge* Index I *s.v.* *Σάραπις ἀνείκητος*, *Sarapis deus invictus* und *Sarapis invictus*.

κλεινός, *praesentissimus* u.a.[1] In der Mehrzahl handelt es sich um Kultepiklesen. Die einzelnen Epitheta sind nicht gleichgewichtig. Einige kommen sehr selten vor und sind für Sarapis nur durch einen einzigen Beleg bezeugt. Zu den seltenen zählt etwa das Epitheton »Schöngelockter« in einem oxyrhynchitischen Papyrus. Zusammen mit Isis, Anubis oder Harpokrates wird Sarapis inschriftlich als θεὸς σύνναος, σύμβωμος, πατρῷος oder σύνθρονος charakterisiert. Nur wenige der aufgeführten Titel und Eigenschaften haben auch in den Darstellungen ihren Niederschlag gefunden. Gewisse Epitheta oder Aspekte des Gottes sind aufgrund ihrer abstrakten Aussagen nur schwer oder gar nicht ins Bildliche umsetzbar; dazu gehört auch das Epitheton τροφεύς, das Sarapis z.B. in einem Kölner Papyrus des 3. Jhs. n.Chr. aus Oxyrhynchos beigegeben ist.[2] Er enthält die Anrufung des Sarapis zur Befreiung von einem bösen Dämon:

	α	πάντα νικᾷ	a
	εε	ὁ τροφεὺς	ee
	ηηη	τῆς ὅλης	ēēē
4	ιιι{ι}	οἰκουμένης	iiii
	οοοοο	κύριος Σάραπις.	ooooo
	υυυυυυ	ἀπάλλαξον τὴν	yyyyyy
	ωωωωωωω	Ἀρτεμιδώραν.	ōōōōōōō

Soll Sarapis als Kosmokrator gekennzeichnet werden, wird die Büste des Gottes auf einen Globus gestellt (Abb. 248ff.)[3], soll er als θεὸς ἐπήκοος gezeigt werden, wird die Sarapisbüste von einem großen Ohrenpaar flankiert (Abb. 137).[4] Bildliche und epigraphische Zeugnisse ergänzen sich gegenseitig.

Die größere Zahl der Epitheta entstammt dem griechisch sprechenden Osten; lateinische Entsprechungen sind weniger häufig. Dies deutet darauf hin, daß Sarapis im Osten einer vielfältigeren Interpretation unterworfen gewesen ist als im Westen und die Herausstellung bestimmter Wesenszüge und Fähigkeiten in stärkerem Maße in der östlichen Reichshälfte stattgefunden hat. Das wirkt sich auch auf die Bilddenkmäler aus, die mehrheitlich aus dem griechisch sprechenden Osten stammen.

---

[1] Belege für die genannten griechischen und lateinischen Epitheta sind leicht mit Hilfe des Index I bei Vidman, *Sylloge* zu finden.

[2] Köln, IfA. Inv.-Nr. 1982: D. Wortmann, *BJb.* 168, 1968, 107f. Nr. 11.

[3] s. unten S. 260ff.

[4] s. unten S. 192ff.

Die Vielseitigkeit seines Wesens ändert jedoch an dem Grundschema seines Bildes, das durch die große alexandrinische Kultstatue fixiert ist, nur wenig. Eingriffe beschränken sich auf Details, etwa der Frisur oder des Gewandes. Derartig dominierend haben nur wenige berühmte Kultstatuen auf die sich anschließende Denkmälerüberlieferung eingewirkt. Wenn Sarapis mit anderen Göttern identifiziert wird, sind die Veränderungen streng genommen geringfügig. Der Funktionszuwachs äußert sich in den verschiedenen Attributen. Sarapis wird lediglich mit den Attributen derjenigen Gottheiten, an die er durch die Übernahme ihrer Funktionen angeglichen werden soll, ausgestattet: schlangenumwundener Stab, Heliosstrahlen, Adler usw. Der Apparat der Attribute wird wie derjenige der Epitheta rein additiv verwandt, d.h.: sie sind untereinander austauschbar. Ein ähnlich additives Verfahren herrscht auch in den Inschriften und Papyri vor, indem die Namen der Götter, deren Funktionen Sarapis übernimmt, summierend aneinandergereiht werden. An erster Stelle sind in diesem Zusammenhang *Ζεύς* (Iuppiter) und *Ἥλιος* (Sol) zu nennen.[1] Gelegentlich sind die Aufzählungen zweisprachig wie in einer kaiserzeitlichen Inschrift aus dem picenischen Auximum, die Iuppiter Sol Serapis gilt.[2] Der Standort des Namens Sarapis innerhalb der aneinandergereihten Götternamen in Inschriften, Papyri und literarischen Texten schwankt. Er begegnet sowohl am Anfang, in der Mitte und am Ende. In einigen Fällen wird für Sarapis auf traditionelle Formeln anderer Gottheiten zurückgegriffen.[3] Die zahlreichen Epitheta und Epiklesen werden jedoch unterschiedlich häufig verwandt. Mit den verschiedenen Beiworten verbinden sich besondere Aspekte des verehrten Gottes. Freilich ist die Mehrzahl der genannten Epitheta nicht ausschließlich an Sarapis gebunden, vielmehr begegnet sie auch bei anderen Gottheiten. Die Zahl der für einen Gott bezeugten Epitheta ist insofern von Interesse, weil sie Rückschlüsse auf sein Ansehen und seine Bedeutung zuläßt. Ungeachtet der Vielseitigkeit und Wandlungsfähigkeit seines Wesens ist Sarapis jedoch eine eigenständige Götterpersönlichkeit mit unverwechselbaren Zügen.

---

[1] s. den Index I bei Vidman, *Sylloge*.

[2] *CIL.* IX 5824 = Vidman, *Sylloge* Nr. 480 = Malaise, *Inventaire* 51 Nr. 1.

[3] z.B. Vidman, *Sylloge* Nr. 632.

Der Prozeß der sukzessiven Ausweitung seines Wesens ist durch Hellenismus und Kaiserzeit einigermaßen genau zu verfolgen. Den höchsten Stand seines Ansehens und den höchsten Grad seiner Universalität hat Sarapis zweifellos im 2. und frühen 3. Jh. n.Chr. unter dem Philosarapis Caracalla, wie er in einer ägyptischen Inschrift genannt wird, erreicht. An der Person Caracallas läßt sich auch aufzeigen, wie die Kaisertitulatur auf die Sarapisepitheta eingewirkt hat. Als *ἀνίκητος* oder *invictus* wird Caracalla häufig bezeichnet, von dorther wird dieses Beiwort auf Sarapis übertragen. Caracalla wiederum hat deshalb auf dieses Epitheton so viel Wert gelegt, weil es für sein von ihm sklavisch kopiertes Vorbild, Alexander d. Gr., gut bezeugt ist. Im übrigen wird bei den Epitheta und Titeln das gleiche additiv-summierende Verfahren wie in der Bildkunst angewendet, um die Machthäufung des Gottes zu dokumentieren. Die Kombinations- und Variationsbreite ist groß.

Der Blüte des Sarapiskultes im 2. und frühen 3. Jh. n.Chr. entspricht die Zunahme der plastischen Denkmäler. Dabei bildet das 2. Jh. n.Chr. fraglos die Domäne der archäologischen Sarapisüberlieferung. Auf diesen Zeitraum trifft denn auch die Feststellung zu: »Die griechische sowohl als die römische Welt fühlte sich förmlich hingerissen von dieser innigen, mystischen, prächtigen, in der Not Hilfe verheißenden Religion«.[1] Zur richtigen Einschätzung der Bedeutung des Sarapis und seines Kultes in der Kaiserzeit gilt es allerdings, stets die zeitlich parallelen Entwicklungen der alteingesessenen griechischen und römischen Götter im Auge zu behalten. Nur aus der Zusammenschau der Zeugnisse *aller* Gottheiten läßt sich der jeweilige Stand der Anerkennung, den die ägyptisch-orientalischen Gottheiten in ihrer neuen Umgebung gefunden haben, beurteilen. Für Mithras etwa zeigt sich in jüngster Zeit mit vermehrter Deutlichkeit, daß Verehrung und Bedeutung des Gottes vor dem Hintergrund, der durch die übrige zeitgenössische Götterwelt gebildet wird, geringer als bisher zu veranschlagen sind.

---

[1] V. Wessetzky, *Acta Antiqua* 15, 1967, 454.

Die ausführlichste literarische Bestätigung und Illustration für die Entwicklung des Sarapis zum umfassenden Allgott bietet der Sarapishymnus des P. Ailios Aristeides, den dieser wahrscheinlich 143/4 n.Chr. in Smyrna nach der Errettung aus Seenot zur Ehre des Gottes vorgetragen hat und der eine weite Verbreitung des Sarapiskultes bereits voraussetzt. Die Herausstellung des Gottes ist symptomatisch für den Grad seines Ansehens in dieser Zeit, besonders in der griechisch sprechenden Welt der östlichen Reichshälfte. Hymnisch wird Sarapis als Pantheos gefeiert, wird die breite Skala seiner Funktionen aufgeführt. Dabei wird aber nie direkt von Sarapis-Helios oder Sarapis-Zeus gesprochen. Die Lobpreisungen des Rhetors kennen keine Grenzen. Für sich selbst spricht in diesem Zusammenhang etwa eine Passage aus Kapitel 23 (ed. Keil):

Διὰ γὰρ τὸ τὰς πάντων ἔχειν δυνάμεις οἱ μὲν ἀντὶ πάντων τοῦτον θεραπεύουσιν, οἱ δὲ οἷς νομίζουσιν, ἐφ' ὁτῳοῦν καὶ τοῦτον προσνομίζουσιν ὡς κοινὸν ἁπάσης ὄντα τῆς γῆς ἐξαίρετον.

Bildlich ist Sarapis als Pantheos im allgemeinen nur in der Münz- und übrigen Kleinkunst faßbar. Zu den wenigen größeren Denkmälern zählt ein Relieffragment des 2. oder 3. Jhs. n.Chr., das in zweiter Verwendung einen sitzenden Sarapis-Pantheos zeigt.[1]

Um die Mitte des 3. Jhs. n.Chr., im Zeitalter der Soldatenkaiser, setzt für Sarapis und seine bildliche Tradition der Verfall ein. Der Gott wird verdrängt und allmählich zu einem Fremdkörper innerhalb des spätantiken Pantheon; andere Götter treten an seine Stelle, allen voran der 'Soldatengott' Mithras. Mit ihm beginnt ein neuer Abschnitt antiker Religionsgeschichte und Kultbilddarstellung.[2] Freilich konnte

---

[1] Ostia, Museum Inv.-Nr. 1898 (unveröffentlicht), schwarzer Basalt, aus dem Sarapeum von Ostia, erhalten sind drei Fragmente (zusammen 0,27 × 0,915 × 0,113 m). Ehemals trug das Relief auf einer Schmalseite eine Inschrift für Psammetichos I.: *FA.* 17, 1962 Nr. 4875; R. Calza in *VII. Settimana dei Musei. Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio*, Roma, Palazzo Venezia 12.-19.4.1964 (1964) 61; M. Floriani Squarciapino, *Leptis Magna* (1966) 117; K. Parlasca, *BiOr.* 23, 1966, 284; Grimm, *Zeugnisse* 74 Anm. 6; J. Leclant, *Orientalia* 39, 1970, 366 Nr. 9 d; Malaise, *Inventaire* 82 Nr. 92b.

[2] Zum Mithrasrelief zuletzt: E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain* (1955) 356ff.;

Mithras nicht darauf verzichten, sich zur Gewinnung neuer Anhänger der für seinen Vorgänger charakteristischen Formel *Διὶ Ἡλίῳ μεγάλῳ Σαράπιδι*[1] zu bedienen und sie in *Διὶ Ἡλίῳ μεγάλῳ Μίθρᾳ*[2] abzuwandeln.

A.H. Borbein, *Campanareliefs*, RM.Erg.-H. 14 (1968) 60ff. Vgl. auch L.A. Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology* (1968). — Umstritten ist die Frage, ob es sich bei den Mithrasreliefs um Kultbilder im üblichen Sinne oder um‘ Mitteilungsbilder’ (Fr. Pfister, *Gnomon* 25, 1953, 283) handelt. H.v.Gall, der sich zuletzt zu dem Fragenkomplex äußerte, betont den erzählenden Charakter der Reliefs und spricht im Sinne mittelalterlicher Flügelaltäre von »Altarbildern« (*JbZMusMainz* 15, 1968, 108 Anm. 52). Vgl. hier auch unten S. 295 Anm. 2.

[1] z.B. *IG.* XII 2,114 = Vidman, *Sylloge* Nr. 261 (Mytilene).

[2] Vermaseren, *CIMRM.* I Nr. 473; dazu Vidman 392.

TEIL I

DIE KULTSTATUE
IM ALEXANDRINISCHEN SARAPEUM

KAPITEL 1

SCHRIFTLICHE ÜBERLIEFERUNG

Interpretation der Schriftquelle

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht die bekannte schriftliche Quelle, die einen Bryaxis als Schöpfer einer Sarapisstatue nennt. Ziel ist es, diesen Hinweis als ernstzunehmendes Zeugnis für die Künstlergeschichte des Bryaxis einerseits und für die Geschichte des Sarapisbildes andererseits aus seiner verworrenen Textumgebung und dem Dickicht der Meinungen herauszulösen. Jedenfalls scheint es nicht länger geraten, »diesem Hades-Serapis des Bryaxis nicht weiter nachzuspüren«.[1]

Als einziger Autor überliefert Athenodoros von Tarsos[2] bei Clemens Alexandrinus, *Protrepticus* IV 48,5 den Namen Bryaxis im Zusammenhang mit Sarapis.[3] Die mögliche Aussagekraft dieser Stelle ist viel debattiert und seit langem umstritten. Sie gilt als ausgeschöpft. Der an dieser Stelle eingeschlagene Interpretationsweg ist bereits von anderer Seite auf andere Weise beschritten worden. Das an seinem Ende stehende Ergebnis ist nicht neu.[4] Es ist vielfach damit gearbeitet worden, freilich ohne daß dabei immer das Fundament — die schriftliche Überlieferung — einer kritischen Prüfung unterzogen worden wäre. Der Gang der Untersuchung muß bei der Kompliziertheit der Beweisführung und angesichts der Bedeutung der Quelle gelegentlich weiter ausholen, denn es gilt, einer konfus erscheinenden Märchengeschichte[5] einen Wahrheitskern abzugewinnen. Die entgegengesetzten Positionen in der Beurteilung der Aussagekraft der Clemensnotiz vertreten in neuerer Zeit etwa J. Charbonneaux[1] und H. Jucker.[2] Die Folge dieser unterschiedlichen Einschätzung ist bekannt: Entweder wird ein jüngerer, sonst unbekannter Bryaxis als Schöpfer der Sarapisstatue gefordert oder eine völlige Loslösung von der schriftlichen Überlieferung und der Verzicht auf einen Künstlernamen überhaupt angestrebt.[3] Hier kommt es darauf an, durch eine genaue Analyse die Gedankengänge des Athenodoros und Clemens aufzuhellen und die Notiz in ihrer Entstehung verständlich und für die Künstlergeschichte des 'großen' Bryaxis nutzbar zu machen.

---

[1] W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst* II (1905) 385.

[2] Zu Athenodoros : *RE. Suppl.* V (1931) 47ff. *s.v. Athenodoros* (Philippson).

[3] Gelegentlich ist angenommen worden, daß Clemens direkt aus einer Schrift des Athenodoros zitiert.

[4] Am gründlichsten haben sich Amelung, *Sarapis* 184ff. und E. Petersen, *ARW.* 13, 1910, 65ff. mit der Athenodornotiz befaßt; zuletzt Schwarz, *Bryaxis* 108ff.

[5] Vgl. das schroffe Urteil von A. Rumpf in *Der Kleine Pauly* I (1964) 959 *s. v. Bryaxis.* Kritisch zur Überlieferung des Clemens Alexandrinus äußert sich auch A.N. Zadoks-Josephus Jitta, *Portrait of an Emperor,* Bonnefantenmuseum/Stichting Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden (1970) 4.

Zum Verständnis der entscheidenden Passage ist der Sinnzusammenhang mit den beiden vorangehenden Kapiteln notwendig. Im Kapitel 46 hält Clemens den Heiden die Lächerlichkeit ihrer Götterbilder aus Holz und Stein vor Augen. Aus Mangel an Kunstfertigkeit hätten die Menschen der Frühzeit hölzerne Pfähle und steinerne Säulen angebetet, um sich mit fortschreitendem künstlerischen Vermögen aus verschiedenen Materialien nach ihrem eigenen Aussehen Götterbilder zu schaffen. Clemens zählt in Kapitel 47 illustrierend etwa ein Dutzend berühmter Kultbilder auf. Zum Beweis für ihre Künstlichkeit nennt er bei den meisten der Statuen das Material, aus dem sie bestehen. Diese Materialkenntnis ist z.T. detailliert und steht im Einklang mit den entsprechenden Beschreibungen anderer antiker Autoren. Clemens dürfte hier aus verläßlichen Quellen geschöpft haben; einige davon nennt er selbst. Das Kapitel 48 ist ausschließlich dem Sarapisbild gewidmet. Auch diesen *μεγαλοδαίμων* hat er durchschaut. Das beweist er den Heiden durch eine ausgedehnte Kenntnis der kursierenden Kultlegenden und durch eine minutiöse Aufzählung der Materialien des Kultbildes. Die Begründung für seine besonders detaillierte Behandlung des Sarapis ist die gleiche wie für das vorangehende Kapitel: Er will den Heiden an ihren von Menschenhand gemachten

---

[1] *MonPiot* 52 II 1962, 16.

[2] *Genava* 8, 1960, 120 und *Reproduktionen* 92.94.

[3] Wie z.B. Reynolds 61f.; A. Adriani, *MemAccLinc.* 8. Ser. 1, 1948, 438ff.; Castiglione 17ff. Ebenda S. 17: »L'insuccès pourrait être dû au fait que dans la plupart des cas on était parti des données littéraires, et quand bien même on avantageaient les sources archéologiques, on s'est efforcé de les mettre à tout prix en harmonie avec les données littéraires.«

Kultbildern die Unsinnigkeit ihrer Götterverehrung klarmachen. Das läßt sich seiner Meinung nach am besten an dem *μεγαλοδαίμων* seines Jahrhunderts — an Sarapis — darstellen (*τοῦτον ἀχειροποίητο εἰπεῖν τετολμήκασιν*).[1] Zunächst trägt Clemens die verschiedenen antiken Theorien zur Herkunft des Bildes vor, die mit den Aussagen anderer antiker Autoren korrespondieren. Drei Orte werden genannt : Sinope, Pontus und Seleukeia bei Antiocheia. Als vierte Möglichkeit schließt Clemens ein längeres Zitat aus einer Schrift des Athenodoros von Tarsos an — teils in indirekter, teils in direkter Rede —, in dem Ägypten als Entstehungsort des Sarapisbildes genannt wird. *Protrepticus* IV 48,4-6[2] :

'Αλλ' ὅ γε 'Αθηνόδωρος ὁ τοῦ Σάνδωνος ἀρχαΐζειν τὸν Σάραπιν βουληθεὶς οὐκ οἶδ' ὅπως[3] *περιέπεσεν, ἐλέγξας αὐτὸν ἄγαλμα εἶναι γενητόν · Σέσωστρίν φησι τὸν Αἰγύπτιον βασιλέα, τὰ πλεῖστα τῶν παρ' Ἕλλησι παραστησάμενον ἐθνῶν, ἐπανελθόντα εἰς 'Αἴγυπτον ἐπαγαγέσθαι τεχνίτας ἱκανούς · τὸν οὖν Ὄσιριν τὸν προπάτορα τὸν αὐτοῦ δαιδαλθῆναι ἐκέλευσεν αὐτοῖς πολυτελῶς, κατασκευάζει δὲ αὐτὸν Βρύαξις*[4] *ὁ δημιουργός, οὐχ ὁ Ἀθηναῖος, ἄλλος δέ τις ὁμώνυμος ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι · ὃς ὕλῃ κατακέχρηται εἰς δημιουργίαν μικτῇ*

---

[1] Mißverständlich : Weber, *Terrakotten* 26 Anm. 8.

[2] Es wird sich im wesentlichen an die textkritische Ausgabe von O. Stählin, *Clemens Alexandrinus* I in *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte* (1905) gehalten. Vgl. auch die Ausgabe von C. Mondésert, *Clément. Le protreptique*^{2} (1949).

[3] Stählin hat den Text an dieser Stelle nach dem Vorgang von E. Schwartz in *οὐκ οἶδ' ὅτῳ περιέπεσεν* verbessert. Im Cod. Par. steht *ὅπως*, was W. Dindorf, *Clementis Alexandrini opera* (1869), Overbeck. *Schriftquellen* 1325 und Adriani a.O. 442 Anm. 1 beibehalten haben. Wie mir scheint zu Recht. Ich lehne mich hierin an E. Petersen, *ARW*. 13, 1910, 66 an. Lippold, *Sarapis* 145 Anm. 44 hat Petersen mißverstanden. Stählin versteht *περιπίπτειν* in seiner relativischen Bedeutung und muß deshalb *ὅπως* in *ὅτῳ* korrigieren. Sinngemäß hieße demnach die Übersetzung : Athenodor fiel, ich weiß nicht, auf wen herein in dem Wunsche .... Fassen wir dagegen *περιπίπτειν* in seiner direkten Bedeutung auf, die freilich seltener ist, wird sowohl *ὅπως*, das dann zu *οὐκ οἶδ'* gehört, als auch der Sinn des Ganzen verständlicher. In der Übersetzung etwa so : Athenodoros drehte es, ich weiß nicht wie, um in dem Wunsche ... Die Erklärung hierfür gibt der fortlaufende Text. Athenodoros dreht die vorher zitierten Herkunftstheorien des Sarapisbildes um, indem er es als in Ägypten selbst entstanden erklärt.

[4] Im Cod. Mutinensis steht *Βρύξις*. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß *Βρύαξις* gemeint ist. Im Scholion zu *Protr*. IV, 47,4 : *Βρυάξιος]ὡς εἰ ἔλεγεν εἴτε Βρύξου εἴτε Φειδίου ἦν ἡ τέχνη*.

καὶ ποικίλῃ. Ῥίνημα γὰρ χρυσοῦ ἦν αὐτῷ καὶ ἀργύρου χαλκοῦ τε καὶ σιδήρου καὶ μολίβδου, πρὸς δὲ καὶ κασσιτέρου, λίθων δὲ Αἰγυπτίων ἐνέδει οὐδὲ, εἷς, σαπφείρου καὶ αἱματίτου θραύσματα σμαράγδου τε, ἀλλὰ καὶ τοπαζίου. Λεάνας οὖν τὰ πάντα καὶ ἀναμίξας ἔχρωσε κυάνῳ, οὗ δὴ χάριν μελάντερον τὸ χρῶμα τοῦ ἀγάλματος, καὶ τῷ ἐκ τῆς Ὀσίριδος καὶ τοῦ Ἄπιος κηδείας ὑπολελειμμένῳ φαρμάκῳ φυράσας τὰ πάντα διέπλασεν τὸν Σάραπιν · οὗ καὶ τοὔνομα αἰνίττεται τὴν κοινωνίαν τῆς κηδείας καὶ τὴν ἐκ τῆς ταφῆς δημιουργίαν, σύνθετον ἀπὸ τε Ὀσίριδος καὶ Ἄπιος γενόμενον Ὀσίραπις.[1]

Die folgende Exegese hält sich in der Entwicklung des Gedankengangs an den griechischen Text.[2]

Der Einschub eines längeren Zitates eines anderen Autors ist bei Clemens nicht ungewöhnlich. Seine Zitate sind ebenso zahlreich wie seine Quellen, aus denen er geschöpft hat. Die Qualität der einzelnen Zitate ist unterschiedlich. Clemens bezieht sein Wissen oft aus zweiter Hand; freilich ist er aber mehr als nur ein anspruchsloser Kompilator, der mit seinem angelesenen Wissen vor dem Leser glänzen will.

Athenodoros, sagt Clemens, wollte die Sarapisstatue alt machen (βουληθεὶς ἀρχαΐζειν) und bewiese dabei, daß sie von Menschenhand gemacht sei : γενητόν. Dies liefert indirekt einen losen chronologischen Anhaltspunkt. In Kapitel 47 ist unter den dort aufgezählten Statuen die der samischen Hera die früheste. Es folgen wahllos Statuen des Phidias, des Skopas und anderer Meister; etwa eine Hälfte der Werke gehört ins 5. und 4. Jh. v.Chr., die andere umfaßt Werke des 6. Jhs. v.Chr. Die Behandlung des Sarapis wird von Clemens an diese Kultstatuen angeschlossen. Der Standort des Wortes ἀρχαΐζειν würde demnach den Schluß zulassen, daß damit nicht ein Zurückversetzen in mythische Vorzeit, sondern zumindest in eine historisch überblickbare Epoche beabsichtigt ist. Mit der Nennung eines Königsnamens durch Athenodoros wird Clemens konkret. Aber es erweist sich als ein Scheindatum.

---

[1] In der Pariser Handschrift graec. 451 steht ὁ σίραπις. Diese Form scheint die These von K. Sethe zu stützen, derzufolge die Form Sarapis durch ein Mißverständnis der Griechen, die das anlautende Ὀ von ὁ Ὀσαρᾶπις mit dem griechischen Artikel ὁ verwechselt hätten, entstanden sei. s. *AbhGöttingen* NF. Bd. 14 Nr. 5 (1913) 6. Dagegen Wilcken, *UPZ.* I 85f., der darauf verweist, daß die Griechen von ὁ Ὀσαρᾶπις sprechen.

[2] Übersetzung bei O. Stählin, *Des Clemens von Alexandreia Mahnrede an die Heiden* in *Bibliothek der Kirchenväter* 2. Reihe Bd. VII (1934) 122f.

Sesostris, der ägyptische König, habe nach der Unterwerfung der griechischen Stämme einige Künstler von dort mit nach Ägypten gebracht. Diese (folglich griechischen) Künstler werden als *τεχνῖται ἱκανοί* charakterisiert, wobei *ἱκανός* zunächst als 'tüchtig', dann aber auch im Sinne von 'berühmt' zu verstehen ist. Daß es sich bei dem Sarapisbildhauer auch um einen *griechischen* Künstler handelt, wird nicht ausdrücklich betont, doch legt der Kontext diese Annahme nahe.

Wenn Clemens von Athenodoros sagt, er wolle die Statue alt machen, ist das *βουληθείς* nicht als bewußte Willensleistung des Athenodoros zu interpretieren. Hier spricht Clemens, für den sich diese Formulierung aus der Nennung des Namens Sesostris ergibt.[1] Die Antwort auf die Frage, warum Athenodoros gerade Sesostris nennt, liegt auf der Hand. Er hat diesen Königsnamen deshalb gewählt, weil die mythenumwobene Gestalt gerade des Sesostris bis in die Kaiserzeit lebendig geblieben ist. Während die ägyptologische Forschung heute drei Träger dieses Namens in der XII. Dynastie[2] unterscheidet, waren diese in der Antike bereits zur Zeit des Herodot zu einer einzigen legendären Gestalt zusammengeflossen. Über die verschiedenen Regierungsdaten der XII. Dynastie sind wir durch das berühmte Sothisdatum aus dem 7. Jahr des Sesostris III. unterrichtet: Sesostris I. (1971-1929/26), Sesostris II. (1897-1878) und Sesostris III. (1878-1842/40).[3] Diese drei Herrscher, wie überhaupt die ganze XII. Dynastie, stehen innerhalb der ägyptischen Geschichte an hervorragender Stelle. Die Grenzen des Landes wurden durch energische Vorstöße und weite Feldzüge — hierin spiegelt sich schwach der Griechenlandfeldzug, von dem Athenodoros spricht — gesichert, nach innen wurde planvoll organisiert und kolonisiert. Das Land, seine Kultur und Kunst erreichten unter dieser Dynastie einen Höhepunkt. Spätere Zeiten vermochten die drei gleichnamigen Herrscher nicht mehr zu trennen, und so entstand bald das Bild von Sesostris als dem Musterbeispiel eines tatkräftigen und kunstsinnigen Herrschers.[1] Bereits Dareios bekam die Wirkungskraft dieses Namens zu spüren.[2] Die Faszination, die von ihm ausgegangen sein muß, zeigt sich auch darin, daß noch in saïtischer Zeit Statuen der Sesostriden (wohl nach älteren Vorbildern) angefertigt wurden.[3] Das Bewußtsein an den »Nationalhelden«, an den ägyptischen König *κατ᾽ ἐξοχήν*, hat sich bis in römische Zeit erhalten.[4]

---

[1] »Altgemacht« wird Sarapis auch bei Tacitus, *hist.* IV 84.

[2] Zur Geschichte der XII. Dynastie : E. Meyer, *Geschichte des Altertums*^{2} I 2 (1909) 241ff.; J.H. Breasted, *Geschichte Aegyptens* (1936) 124ff.; A. Scharff - A. Moortgat, *Ägypten und Vorderasien im Altertum* (1950) 95ff.; E. Otto, *Ägypten* ^{3}(1958) 118ff.; W. Helck, *Untersuchungen zu Manetho und den ägyptischen Königslisten*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens 18 (1956) 34ff. 59ff.; ders., *Geschichte des Alten Ägypten* (1968) 104ff. Vgl. auch J. Omlin, *Amenemhet I. und Sesostris I. Die Begründer der XII. Dynastie*, Diss. Heidelberg (1962).

[3] Chronologie nach J. v. Beckerath, *Abriß der Geschichte des Alten Ägypten* (1971) 26f.

Die Nennung des Namens Sesostris erfolgt bei Athenodoros nicht aufgrund einer auch nur annähernd konkreten historischen Kenntnis als vielmehr im Zuge seiner Zeit aus der Vorstellung heraus von *dem* ägyptischen Musterherrscher schlechthin.[5] Es geht Athenodoros darum, die Sarapisstatue mit einem markanten und einprägsamen Königsnamen zu verknüpfen.

Die Verbindung von Sarapis und Sesostris ist nicht ohne Parallele. Im Alexanderroman des Ps.-Kallisthenes I 33,6 ist von zwei Obelisken die Rede mit der Inschrift[6]:

‛Βασιλεὺς Αἰγύπτου Σεσόγχωσις κοσμοκράτωρ τῷ προφανεῖ τοῦ κόσμου θεῷ Σαράπι ἀνέθηκεν.’

Entgegen der allgemein angenommenen Sarapiskult-Einführung unter Ptolemaios I. Soter wird hier der Ursprung anachronistisch in die Zeit des Sesonchosis, der niemand anderes als Sesostris ist[7], zurückverlegt. Dem Ansehen des Kultes soll durch die Nennung eines bekannten Namens nachgeholfen werden. In gleicher Absicht gilt Alexander d. Gr. im Ps.-Kallisthenes I 33 als Heros Ktistes des Sarapiskultes; im späthellenistischen P. Mailand 21 betet Alexander zu Sarapis.[8]

---

[1] *RE.* II A (1923) 1861ff. *s.v. Sesostris* (Kees).

[2] Herodot II 110.

[3] s. R. Würfel, *AA.* 1952, 38ff. Zu den Bildnissen der Sesostriden zuletzt : A.M. Roveri in *EAA.* VII (1966) 218ff. *s.v. Sesostris.* Zum Bildnis des Sesostris III. : H.W. Müller, *Ägyptische Kunstwerke, Kleinfunde und Glas in der Sammlung E. und M. Kofler-Truniger/Luzern,* Münchner Ägyptologische Studien 5 (1964) 62f. A 96.

[4] s. auch M. Malaise, *ChrEg.* 41, 1966, 244ff.

[5] Vgl. Plutarch, *de Iside et Osiride* 24.

[6] Nach *Historia Alexandri Magni* (*Pseudo-Callisthenes*) I, ed. G. Kroll (1926).

[7] Fr. Pfister, *WürzbJbAltWiss.* 1, 1946, 56ff.

[8] R. Merkelbach, *APF.* 17, 1962, 108f.; Vidman, *Isis und Sarapis* 22 mit Anm. 61.

Vidman[1] hat aus der Zusammenstellung aller literarischen Nachrichten, die Alexander mit Sarapis in Verbindung bringen, den Schluß gezogen, daß dieser dem Herrscher bereits bekannt gewesen sein muß. Die Aussagefähigkeit dieser Stellen in historischer Hinsicht wird hier zurückhaltender beurteilt und vor allem unter propagandistischen Aspekten gesehen.

Alexander d. Gr. selbst gilt als »neuer Sesonchosis«. Überhaupt ist festzustellen, daß sich der auf Hekataios von Abdera zurückgehende hellenistische Sesostrisroman in manchen Punkten mit dem Alexanderroman berührt. Die Größe und Bedeutung beider Persönlichkeiten haben die Antike zutiefst beeindruckt. Auf diese Weise ist auch der Name des 'mythischen' ägyptischen Königs im Bewußtsein der Antike wachgeblieben. Der alexandrinischen Priesterschaft sind die sich daraus ergebenden Möglichkeiten klar gewesen, und sie hat diese mit Hilfe weiterer Zweckerfindungen dem Ansehen des Sarapiskultes zugute kommen lassen.[2]

Ist der angedeutete Weg zur Lösung des Problems, wie es zur Nennung gerade des Namens Sesostris gekommen ist, richtig, dann erklärt sich auch *ἀρχαΐζειν* zwangloser. Demnach ist es nicht so, daß Athenodoros die Kulteinführung alt machte und sich nachträglich den passenden Künstlernamen aussuchte, sondern umgekehrt. *Ἀρχαΐζειν* ist eine eigene interpretierende Formulierung des Clemens nach dem Athenodoroszitat.

Die Frage, welche zeitlichen Vorstellungen andere antike Autoren mit Sesonchosis-Sesostris verbinden, läßt sich nur indirekt und verschwommen aufhellen. Herodot (II 100ff.) beruft sich auf ägyptische Priester, nach denen er der 331. ägyptische König und Nachfolger des Moiris sei. Die Scholien zu Apollonios Rhodios IV 272 und 276 enthalten in gleicher Weise nur unklare chronologische Anhaltspunkte. Georgios Kedrenos, *Comm. Hist.* p. 322 B schließlich überliefert, daß Sesostris dem lindischen Tyrannen Kleobulos eine smaragdene Statue der Athena Lindia der beiden Bildhauer Skyllis und Dipoinos geschenkt habe, woraus zu entnehmen ist, daß Kedrenos für Sesostris vage an frühgriechische Zeit denkt.[1]

---

[1] Vidman, *Isis und Sarapis* 19ff. Ebenda auch eine Auseinandersetzung mit Fraser, der einen historischen Zusammenhang zwischen Alexander und dem Beginn des Sarapiskultes strikt geleugnet hat.

[2] Inwieweit Ps.-Kall. I 33 und Athenodoros, die beide Sarapis und Sesostris miteinander in Verbindung bringen, auf *eine* Quelle zurückgehen, vermag ich nicht zu sagen. Der Verfasser des Alexanderromans ist, wie R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans* (1954) 59 überzeugend dargestellt hat, ein Alexandriner des späten 3. oder frühen 4. Jhs. n. Chr. gewesen. Aber er basiert auf historischen Quellen. Merkelbach 32 : »Offenbar sind die Stellen über Sesonchosis (Sesostris) vom Sesostrisroman des Hekataios von Abdera beeinflußt.« Vgl. auch K. Lange, *Sesostris. Ein ägyptischer König in Mythos, Geschichte und Kunst* (1954) 22ff. 26f.

Athenodoros sagt, daß Sesostris sich 'berühmte' Künstler von den unterworfenen griechischen Stämmen mitgebracht habe.[2] So wenig es zur Zeit der Sesostriden der XII. Dynastie griechische Stämme gab, gab es griechische Künstler. Vermutlich spiegelt sich hier die Erinnerung an die Künstler wider, die Ptolemaios I. von außerhalb nach Ägypten gezogen hat.[3] Athenaios V 196e überliefert die Mitarbeit sikyonischer Maler bei der Ausstattung des Prunkschiffes des Ptolemaios II. Die Annahme, daß sich aus dieser Bemerkung des Athenodoros insofern ein Hinweis auf Bryaxis gewinnen läßt, als dieser zur Schaffung des Sarapis von *außerhalb* nach Alexandria kam, hat einiges für sich.

»Er (*sc.* Sesostris) befahl nun, daß von ihnen sein Vorfahr Osiris in einem prachtvollen Kunstwerk dargestellt werde.« Hatte der Leser bisher den Eindruck, als rede Athenodoros von einer Sarapisstatue, so gerät er hier in Zweifel; die Darstellung erfährt einen Bruch. Das Aussehen des Sarapis ist offenbar mit dem des Ahnen des Sesostris identisch. Ein Gott als *προπάτωρ* ist ein für Einzelpersonen und Völker vielfach benutzter Topos[4], der den Zweck verfolgt, die Abkunft einer oder mehrerer Personen mythisch zu erhöhen. In kaiserzeitlich-ägyptischen Inschriften wird Sarapis als *προπάτωρ Σάραπις*[1] oder einfach als *Σάραπις πατήρ*[2] bezeichnet. Eine ansprechende Parallele zu Osiris als königlichem Vorfahr des Sesostris liefert etwa *IG.* XI 4,1248 (= Roussel 89 Nr. 7) mit der Widmung an *βασιλεὺς Ὄσειρις.*[3] Wenn Athenodoros an dieser Stelle nicht Sarapis, sondern Osiris als Propator nennt, liegt der bildlichen Verwechslung m.E. ein sprachliches Mißverständnis zugrunde.[4] Die Griechen waren bekanntlich schlechte Etymologen, »die sich durch den Gleichklang oder auch durch den bloßen Anklang verschiedener Namen und Ausdrücke sowohl innerhalb ihrer eigenen Sprache als auch zwischen Wörtern verschiedener Sprachen zu geradezu tollen Ausdeutungen verleiten ließen«.[5] Sarapis hat etymologisch den ersten Bestandteil seines Namens von Osiris bezogen[6]; dies hat bei antiken Autoren zur Folge, daß Sarapis und Osiris oft als verschiedene Bezeichnungen *eines* Gottes betrachtet

---

[1] Alle Erwähnungen von Sesonchosis-Sesostris in antiken Quellen bei Th. Hopfner, *Fontes Historiae Religionis Aegyptiacae* (1922-25) Register *s.v. Sesonchosis* und *Sesostris.*

[2] Der Griechenlandfeldzug des Sesostris beruht möglicherweise auf dem vagen Wissen von dem Expansionsdrang der XII. Dynastie. Die Historizität eines Europafeldzuges des Sesostris (Herodot II 103) steht mit Recht in Frage. H. Kees (*RE.* II A [1923] 1870) hat an die Priestererzählungen im Falle des Germanicus erinnert. Wenn Herodot von der Unterwerfung von Skythen und Thrakern durch Sesostris spricht, so verwechselt er diesen vermutlich mit Psammetichos I. (664-610 v. Chr.).

[3] Lippold, *Plastik* 310. Zur Frage, ob es sich um die durch das Gräberluxusgesetz des Demetrios von Phaleron arbeitslos gewordenen Künstler handelt, s. F. Poulsen, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek* 2, 1938, 8.

[4] Zu *προπάτωρ* : Liddell-Scott *s.v. προπάτωρ*; *RE.* XXIII 1 (1959) 756f. *s.v. Propator* (van der Kolf). Bei Athenodoros ist *προπάτωρ* im Sinne von göttlichem Stammvater

---

(des Sesostris) zu verstehen. Für Sarapis ist diese spezielle Bezeichnung, soweit ich sehe, singulär. Neben ihm fungieren noch Zeus, Hermes und Apollon als *προπάτορες* von Einzelpersonen. Bei ganzen Stämmen sind *προπάτορες* meistens speziellere Landesgötter oder -heroen wie Boiotos für die Thebaner und Chromios für die Mysier. Die Belege finden sich in dem *RE*-Artikel aufgeführt, dabei sind das Athenodor- und andere Zitate jedoch übersehen.

[1] *SB.* 5802; vgl. ebenda 1570, wo dasselbe Epitheton Suchos beigelegt ist. Es findet sich auch bei dem ägyptischen Gott Kamephis.

[2] *SB.* 1046. 3731.

[3] Zu Basileus Osiris : F. Zucker, *APF.* 15, 1953, 68. Allgemein zu dem Beiwort Basileus bei Göttern (und besonders bei Helios) : Zucker a.O. 67ff. — Von Osiris geht der Titel auch auf Sarapis über, der noch bei Iulian Apost., *Epist.* 51 *ὁ βασιλεὺς Σάραπις* heißt. M.J. Vermaseren in *Historia Religionum* I. *Religions of the Past* (1969) 506 bringt den Titel *βασιλεύς* bei Sarapis direkt mit dem ägyptischen Königshaus in Verbindung.

[4] Abwegig erscheint mir die These von S. Reinach, *RA.* 1902 II 17ff., der aus dem Athenodortext eine Statuenverdoppelung erschließt und diese mit den verschiedenen antiken Herkunftsangaben des Gottes kombiniert. Nach ihm stammt die ältere 'sesostrische' Statue aus Sinope (Sesostris als angeblicher Gründer von Sinope). Die andere sei ein Werk des Bryaxis und komme aus Seleukeia; Seleukeia deshalb, weil die Stadt in dem Hauptschaffensbereich des Bryaxis liege.

[5] Th. Hopfner, *Plutarch, Über Isis und Osiris* II (1941) 54.

[6] Weinreich, *Neue Urkunden* 5; Roeder, *Sarapis* 2395ff. U. Wilcken hat *APF.* 3, 1906, 250 eine Ableitung zunächst abgelehnt, *UPZ.* I 85ff. jedoch anerkannt. Vgl. Nilsson II 156 und Fraser I 1f.

werden.[1] Athenodoros geht weiter: Er nimmt auch eine äußerliche Gleichheit an.

»The distinction between Osiris and Sarapis is so slight that worship of the one would easily lead to worship of the other«.[2] Diese Feststellung trifft sicher für die entscheidende Übergangsphase vom Osiris- zum Sarapiskult im 3. Jh. v.Chr. zu.[3] In dem Augenblick, in dem sich Sarapis durchsetzt, verliert der Osiriskult schnell an Bedeutung, ohne freilich je ganz zu versiegen.[4] Im 2. Jh. v.Chr. hören wir auf Kos von einem *σύνοδος Ὀσειριαστᾶν*[5], und aus der Zeit vor 166 v.Chr. stammt die delische Inschrift *κατὰ πρόσταγμα Ὀσείριδος Διὶ τῶν πάντων κρατοῦντι κτλ.*[6] Die Formel *κατὰ πρόσταγμα* kommt für Osiris vereinzelt, für Sarapis häufiger vor. Serapis, Isis, Osiris, Anubis und Harpokrates werden zusammen in einer eretreischen Inschrift des 1. Jhs. v.Chr. genannt.[7] Die Zahl der Inschriften, die die Verehrung des Osiris in hellenistischer Zeit bezeugen, könnte durch andere epigraphische Belege, vor allem von der Insel Delos, erweitert werden. Insgesamt ist die Zahl aber gering. Osiris ist durch Sarapis fast vollständig verdrängt und ersetzt worden.[8] An Hand der Inschriften ist für römische Zeit eine Zunahme der Osirisverehrung zu konstatieren, die Vidman mit dem neuerwachten Interesse an ägyptischen Kulten und ägyptisierenden Antiquaria in Verbindung gebracht hat.[9]

Die Tatsache des Zurücktretens des Osiriskultes erklärt sich daraus, daß Sarapis »von vornherein als Osiris aufgefaßt geworden« ist.[10] Bei z.T. ähnlicher Wesensaussage ist gewissermaßen nur der Name 'verdolmetscht', graezisiert worden. Sarapis ist als *interpretatio graeca* für Osiris verstanden worden. Das zeigt sich in bilinguen Texten, wo Wśr-ḥp (Osiris-Apis) in der griechischen Übersetzung *Σάραπις* heißt.[1] Es genügt hier, auf zwei Beispiele zu verweisen: In einer kaiserzeitlichen dreisprachigen Inschrift steht für den ägyptischen Namen Osiris im griechischen Text Sarapis[2], und auf einem schwarzen Weihstein in Berlin wird das demotische Wort für Osiris im Griechischen mit Sarapis übersetzt.[3] Das Zusammenziehen beider Bezeichnungen für *einen* Gott — wie in einer Inschrift für *Σαράπιδι 'Οσείριδι μεγίστωι σωτῆρι* — findet sich selten.[4] Bildlich wird die Synthese von Osiris und Sarapis auf zwei Stelen aus dem mittelägyptischen Abydos fixiert.[5] Dort sitzt Osiris in altägyptischer Tracht umgeben von anderen Gottheiten, während die Inschriften ihn als *θεὸς μέγιστος* bzw. *κύριος Σέραπις* ausweisen. Auf einer anderen Stele führt Anubis die Toten vor Osiris; dagegen besagt die Unterschrift : *'Αντιλαβοῦ, κύριε Σάραπι*[6]. Abydos liefert neben den genannten Stelen noch einen anderen anschaulichen Beweis für die enge Verknüpfung von Osiris und Sarapis. Es haben sich aus diesem Ort eine Reihe von Inschriften erhalten, in denen im Zusammenhang die Formulierung *πρὸς τὸν Σάραπιν* (bzw. *Σέραπιν*) erscheint.[7] Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß mit Sarapis in Abydos, dem Kultzentrum des Osiris, letzterer gemeint ist.[8]

---

[1] s. z.B. Diodor I 25; Minucius Felix, *Octavius* 22 und Plutarch, *de Iside et Osiride* 28.

[2] Fraser I 33.

[3] Nach R. Harder, *Karpokrates von Chalkis und die memphitische Isispropaganda*, *AbhBerlin* 1943 Nr. 14,32 Anm. 2 beginnt die Abnahme des Osiriskultes bereits früher. »Es handelt sich durchaus um eine innerägyptische Entwicklung, die mit den Griechen (oder gar mit Sarapis) noch nichts zu tun hat.« Vgl. dagegen die treffenden Formulierungen von S. Morenz, *Ägyptische Religion* (1960) 260.

[4] Vgl. z.B. die athenische Inschrift (3. Jh. n. Chr.): *SEG.* XXIV 230 = Vidman, *Sylloge* Nr. 33b.

[5] W.R. Paton - E.L. Hicks, *Inscriptions of Cos* (1891) Nr. 54 = Vidman, *Sylloge* Nr. 248.

[6] *SIG.*³ 1138 = *IG.* XI 4, 1234. Vgl. *IG.* XI 4, 1233 = Roussel 104 Nr. 33.

[7] Vidman, *Sylloge* Nr. 82.

[8] Vidman, *Isis und Sarapis* 13.

[9] Vidman, *Isis und Sarapis* 13.

[10] *UPZ.* I 90. In der Karpokratesinschrift von Chalkis steht Osiris an dritter Stelle

---

hinter Sarapis und Isis, in einer pergamenischen Inschrift des 1. Jhs. n. Chr. sogar erst an fünfter Stelle nach Sarapis, Isis, Anubis und Harpokrates : *AvP.* VIII 2 (1895) Nr. 336 = Vidman, *Sylloge* Nr. 313; E. Ohlemutz, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon* (1940) 273ff.

[1] Vgl. auch Vidman, *Isis und Sarapis* 23.

[2] *CIG.* III 4969.

[3] H. Brugsch, *Thesaurus Inscriptionum Aegyptiacarum* V/VI (1968) 992.

[4] *SB.* 169; *BArchAlex.* 39, 1951, 130; Fraser I 5 Anm. 6; *SEG.* XVIII 699.

[5] J.G. Milne, *JHS.* 21, 1901, 279f. Nr. 2/3. W. Otto, *Priester und Tempel im hellenistischen Ägypten* I (1905) 13 Anm. 3 zieht aus den Inschriften den zweifelhaften Schluß, »daß in hellenistischer Zeit der berühmte Tempel des Osiris in Abydos auch von Sarapis in Besitz genommen worden ist«.

[6] *CIG.* III 4712b.

[7] z.B. *SB.* 1046.1053-59.3731.3742.3750.3752.3776.

[8] Dieses Beispiel mahnt zur Vorsicht. Obwohl Sarapis genannt wird, kann Osiris öfter gemeint sein, als bisher angenommen worden ist. Wenn Minucius Felix, *Octavius* 22

Unter den Geschenken, die Seleukos I. und sein Sohn Antiochos I. 288/7 v.Chr. nach Didyma weihten, gehörte eine *ἄλλη* (*sc.* *φιάλη*) *καρυωτὴ Ὀσίριδος μία.*[1] Die Zweifel, die M.P. Nilsson[2] an der Authentizität dieser Passage geäußert hat, sind unbegründet angesichts der inschriftlichen Erwähnung von zwei Phialen für Sarapis.[3] Vom Aussehen derartiger Phialen für Osiris bzw. Sarapis soll an anderer Stelle gesprochen werden.[4]

Das Vorgetragene macht deutlich, wie leicht einerseits eine Verwechslung zwischen Osiris und Sarapis vorkommen kann, und wie andererseits zwei verschiedene Namen denselben Gott zu bezeichnen vermögen.[5] Die These von E. Kießling[6] nach dem Vorgang von Wilcken[7], zwischen dem memphitischen Vorgänger des Sarapis — dem Osorapis — und dem späteren alexandrinischen Sarapis eine bildliche Verbindungslinie zu ziehen, die auf eine ikonographische Tradition von einer vermuteten altägyptischen bis zu der nachklassischen Statue hinausliefe, ist verlockend, aber einstweilen unbewiesen.[8]

Den *προπάτωρ* hat nach dem Wunsch des Sesostris einer der *τεχνῖται ἱκανοί* gearbeitet: Bryaxis.[9] Daraus folgt, daß Athenodoros

---

vom Grab des Sarapis oder Osiris spricht, liegt dies auf der gleichen Ebene. Hierin drückt sich ein sprachliches Unvermögen, nicht eine Unsicherheit im Mythos aus, denn der Sinnzusammenhang zeigt, daß eindeutig Osiris gemeint ist.

[1] A. Rehm - R. Harder, *Didyma* II. *Inschriften* (1958) Nr. 424, Z. 33 = C.B. Welles, *Royal Correspondence in the Hellenistic Period* (1934) 33ff. Nr. 5; Fraser I 33 Anm. 3; C.B. Welles, *Historia* 11, 1962, 293 Anm. 109. Weitere Literatur ist unten S. 289 Anm. 1 aufgeführt.

[2] Nilsson II 127 Anm. 15.

[3] Keil, *Denkmäler* 223ff. Nr. 5; G. Pugliese Carratelli, *ASAtene* 30-32, 1952-1954, 275f. Nr. 34. s. unten S. 289 Anm. 7f.

[4] s. unten S. 286ff.

[5] Nach Pausanias VII 21,6 ist der mythische König Aigyptos, Bruder des Danaos, im Sarapeum zu Patras bestattet worden, womit Pausanias wohl ein Osirisheiligtum meint. Ebenso sind vermutlich unter den 42 Sarapeen, die es in den ägyptischen Gauen gegeben haben soll, z.T. Osirisheiligtümer gewesen. Vgl. unten S. 238 Anm. 1.

[6] *APF.* 15, 1953, 19f.

[7] *UPZ.* I 24.

[8] Denn an der Sarapisstatue (einschließlich des Kerberos) sehe ich im Gegensatz zu anderen Forschern keinerlei Ägyptizismen. Vgl. unten S. 91.94.

[9] Bei Clemens Alexandrinus, *Protr.* IV 48,2 wird die Sarapisstatue als *ξόανον* bezeichnet. Vgl. dazu *RE.* IX A (1967) 2140ff. bes. 2148 *s.v.* *Xoanon* (Gross). Ein *ξόανον τοῦ*

Bryaxis unter die griechischen Bildhauer einstuft. Athenodoros wird als weitgereister Mann einiges über den berühmten Bryaxis gewußt haben. Seine Werke waren bekannt und wurden in einem Atemzug mit denen des Phidias genannt[1]; bei Clemens führt dies zur Verwechslung von Werken beider Meister[2], d.h. : Er läßt offen, ob es sich um Werke des Phidias oder Bryaxis handelt. Sicherlich ist auch der Name Bryaxis im Zusammenhang mit Sarapis genannt worden.[3] Athenodoros ist offenbar stolz darauf erkannt zu haben, daß es sich aufgrund seiner chronologischen Konstruktion, deren weitere Folgen ihm nicht bewußt gewesen sind, wohl kaum um den berühmten Bryaxis, sondern nur um einen gleichnamigen Künstler aus früherer Zeit handeln könne. Diese Erkenntnis schiebt er in einer kurzen Parenthese ein, der ihr Selbstbewußtsein wegen der vermeintlich durchdachten Aussage anzumerken ist : *οὐχ ὁ ᾿Αθηναῖος, ἄλλος δέ τις ὁμώνυμος ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι.* Der Anschluß an die darauffolgende Materialaufzählung wird durch das allgemeine *ὃς ὕλῃ κατακέχρηται εἰς δημιουργίαν μικτῇ καὶ ποικίλῃ* gewonnen. *῞Ος* bezieht sich dabei auf den ersten Bryaxis, nicht aber auf den *ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι*, wie gelegentlich angenommen wurde.

Diejenigen, für die die Autorschaft des ‘großen’ Bryaxis außerhalb des Bereiches des Möglichen liegt, sind mit Athenodoros hart ins Gericht gegangen. Doch geht es nicht an, Athenodoros die Rolle eines Schwindlers zu unterstellen, wie es beispielsweise C. Robert getan hat. Die Passage bei Plutarch, *moralia* 207 B ist zu fragwürdig, um dafür zu sprechen. Da diese Stelle offenbar ironisch gemeint ist, ist es auch der *κλέπτης* (wenn sie überhaupt auf Athenodoros zielt). Von diesem Wort allein aus, Athenodoros Unehrlichkeit unterzuschieben und seine Glaubwürdigkeit ganz allgemein herabzumindern, fällt schwer. Athenodoros »schwindelt« nicht in der Absicht, ‘seinen’ Meister

---

ἁγιοτάτου θεοῦ Σαράπιδος erwähnt eine verschollene Inschrift aus dem *Portus Ostiae* : Vidman, *Sylloge* Nr. 556a = Malaise, *Inventaire* 93 Nr. 15.

[1] Bei Columella, *de re rust.* I *praef.* 31 wird Bryaxis gleich nach Phidias genannt = Overbeck, *Schriftquellen* 807.

[2] *Protr.* IV 47, 4.

[3] A. Ausfeld, *Der griechische Alexanderroman* (1907) 140 : »Athenodor verlegt zwar die Herstellung des Bildes in die Zeit des Sesostris, zeigt aber durch Nennung des Bryaxis, daß er ebenfalls den Serapis im ptolemeischen Tempel im Auge hat.«

— entgegen anderen Überlieferungen — älter zu machen, sondern in dem Bewußtsein, einer Kette für ihn feststehender Tatsachen ein logisches Glied eingefügt zu haben. Wenn er ausdrücklich sagt, es sei nicht *ὁ Ἀθηναῖος*, spürt man seinen Stolz heraus, entgegen der Tradition erkannt zu haben, daß aus chronologischen Gründen *ὁ Ἀθηναῖος* gar nicht in Betracht kommen könne, eben weil ihm die Chronologie des 'großen' Bryaxis klar vor Augen stand. Zudem war er schon deshalb gezwungen, seinen 'sesostrischen' Bryaxis von dem athenischen abzusetzen, weil sonst sofort jeder an den letzteren gedacht hätte. Wenn Bryaxis (der Meister der 2. Hälfte des 4. Jhs. v.Chr.) hier als Athener bezeichnet wird, steht dies im Widerspruch zu seiner Namensform, die eindeutig in den karischen Raum verweist.[1] Gleichwohl ist ein und derselbe Meister gemeint; dies ergibt sich schon aus der einfachen Überlegung, daß berühmte Bildhauer eben aus *Athen* bzw. dem griechischen Festland zu stammen haben.

Warum geht nach Athenodoros die Erschaffung des Sarapis zurück in die Zeit des Sesostris? Hier werden bewußt oder unbewußt die An- und Absichten anderer Kreise reflektiert. Allein die alexandrinische Priesterschaft hatte ein Interesse daran, ihren für Griechen mythos- und genealogielosen Gott durch ein künstliches Ältermachen zu verklären.[2] Derartige Versuche lassen sich auf verschiedenen Ebenen seit der Erschaffung des Kultes beobachten. Daß diese Praktiken auch auf das Kultbild ausgedehnt worden sind, liegt auf der Hand. Die Intensität der Propagierung des Gottes ist so ausgreifend gewesen, daß selbst römische Kaiser in die Propagandapläne der

---

[1] Vgl. L. Alscher, *Griechische Plastik* III (1956) 152.

[2] Die aretalogische Tradition für Sarapis beginnt mit der bekannten delischen Sarapisaretalogie. *Ἀρεταί* als Mythosersatz: Weinreich, *Neue Urkunden* 10f. Die verschiedenen Sarapisaretalogien sind als Propagandaschriften zu verstehen. Nach Ailios Aristeides (*in Sarap.* 29) gab es ganze Bibliotheken mit Sarapisaretalogien. Vgl. P. Oxy. XI 1382; Artemidor II 44. — Literatur: A. Abt, *ARW.* 18, 1915, 257ff.; Weinreich, *Neue Urkunden* 10ff.; G. Manteuffel, *Travaux de la Soc. des sciences et des lettres de Varsovie, class.* I, XII (1930) 92ff.; K. Prümm, *Religionsgeschichtliches Handbuch* (1954) 444f.; F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum*, Nachdruck der 4. Aufl. (1959) 241 Anm. 44; R. Merkelbach, *APF.* 16, 1958, 125 Nr. 1144; ders., *Roman und Mysterium* (1962) 113 Anm. 2. Zuletzt Engelmann, *Sarapisaretalogie* und V. Longo, *Aretalogie nel mondo greco* I. *Epigrafi e papiri* (1969).

Priesterschaft mit einbezogen worden sind.[1] Diese muß sich davon eine größere Wirkung auf breite Schichten erhofft haben; die Nennung des Namens Sesostris gehört in gleicher Weise in den angedeuteten Bereich. In dieser Hinsicht war auch Athenodoros ein Kind seiner Zeit, die gewiß nicht weniger aufnahmebereit für Geschichten aus dem Land am Nil war als Herodot und seine Zeitgenossen. Es sei nur an den Kalasiris bei Heliodoros II 27 erinnert. Durch Cassius Dio 69, 11,4 sind für Hadrian *συνόντες μυθολογοῦντες* bezeugt. Auf ähnlichem Weg dürften auch die Propagandageschichten vom ‘sesostrischen’ Sarapis ihre Verbreitung gefunden haben.

Die Materialaufzählung des Athenodoros ist unter allen Parallelbeschreibungen die ausführlichste; sie gibt uns die Gewißheit, daß nicht eine Osirisstatue, sondern das geläufige Sitzbild des Sarapis beschrieben wird. Die Konfrontation mit den entsprechenden Überlieferungen anderer Apologeten[2] läßt darüber keine Zweifel. Bei Rufinus wird die Statue als aus verschiedenen Metall- und Holzsorten bestehend geschildert, während es bei Athenodoros heißt, Späne von Gold, Silber, Erz, Blei, Zinn, Stücke von Saphir, Blutstein, Smaragd und Topas seien zu einem Farbpulver zerrieben und aus diesem formlosen Brei sei dann die Statue gebildet worden.[3] Athenodoros verwechselt in seiner Beschreibung die Herstellungstechnik und eine möglicherweise spätere dunkle Färbung der Statue. Die verschiedenen Metall- und Steinsorten gaben nicht die Grundsubstanz zur Herstellung einer dunklen Farbe ab, vielmehr war ein hohles Holzgerüst mit Gold und Elfenbein verkleidet[4], wobei unter Umständen eine Stuckschicht als Unterlage diente. Ob die aufgezählten Metalle und Steine von vornherein Bestandteile der Statue (etwa für die Augen oder den Kalathos), ob sie spätere Zutaten zur Steigerung der Dekorationswirkung oder niemals vorhanden gewesen und von Athenodoros nur vermutet worden sind, steht dahin.

---

[1] Vgl. unten S. 371ff. (Vespasian).

[2] z.B. Rufin, *hist. eccl.* XI 23.

[3] Die Metallaufzählung ist — trotz ihrer Unvollständigkeit — möglicherweise von der Hebdomadenlehre beeinflußt. Vgl. die Tabelle bei Roscher, *ML.* III 2 (1902-1909) 2533f. *s.v. Planeten* (Roscher). Für die Siebenzahl bei Sarapis vgl. Artemidor V 26, der die Gleichheit der Buchstabenzahl von *Σάραπις* und *Πλούτων* betont. Auf die Bedeutung der Siebenzahl im Kult des Osiris weist der von Sethos I. erbaute Osiristempel in Abydos mit sieben Tempelzellen : *EAA.* I (1958) 5 *s.v. Abido* Abb. 9.

[4] Der Holzkern wird bezeugt durch Theodoret, *hist. eccl.* V 23 und Rufin, *hist. eccl.* XI 23. Ausführliche Diskussion dessen, was die antiken Autoren über Materialzusammensetzung und Farbwirkung der Statue aussagen, bei Schwarz, *Bryaxis* 111ff. Schwarz vermutet, daß »die barocke Fülle der Ausstattung in ihrer Endfassung sicherlich das Werk der folgenden hellenistisch-ägyptischen Zeit« ist.

An die Materialaufzählung schließt Athenodoros einen ebenso konfusen wie überflüssigen Nachtrag an: »Dann vermischte er alles mit den von der Bestattung des Osiris und des Apis übriggebliebenen Spezereien und bildete den Sarapis«.[1] Der Schluß bildet den Höhepunkt der Verwirrung. Sarapis, Osiris, Apis, Osirapis[2] — alle erdenklichen Namen und Namenskombinationen werden genannt, um dem Leser eine Vertrautheit mit der Materie vorzutäuschen, die nicht vorhanden ist. — Im ganzen erweist sich der Text des Athenodoros als eine Mischung von Mißverständnissen und angelesenen Halbwahrheiten einerseits, aber auch von richtigen Einsichten und Interpretationen andererseits. Athenodoros wird sein Wissen aus verschiedenen Quellen zusammengetragen haben. Die wechselnde Glaubwürdigkeit seines Gewährsmannes muß auch Clemens Alexandrinus gespürt haben, wenn er die Verantwortung ausdrücklich auf Athenodoros abschiebt.

Ziehen wir ein Fazit. Athenodoros beschreibt das Sarapisbild in Alexandria und gibt es als ein Werk des Bryaxis aus. Entstanden sei es in der Zeit des Sesostris. Wann er diesen König zeitlich fixiert, verrät er nicht. Um den Namen Bryaxis für sein 'sesostrisches' Kultbild zu retten, wird ein zweiter Künstler dieses Namens fingiert. Nun muß die Nennung des Namens Bryaxis an dieser Stelle um so mehr überraschen, wenn er aus der Luft gegriffen sein sollte, denn als Künstlername ist er singulär und als Privat- oder Beamtenname selten. Diese Singularität macht eine Verwechslung unwahrscheinlich.[3]

---

[1] Athenodoros vermengt hier das bekannte Zeremoniell der Bestattung des Osiris mit dem der Apisstiere in den memphitischen Grüften (dazu: E. Kießling, *APF.* 15, 1953, 11ff.).

[2] Die übliche Form ist *'Οσορâπις* oder *'Οσεpâπις*.

[3] Vgl. Lippold, *Sarapis* 119.

ZUR ÜBERLIEFERUNG DES NAMENS BRYAXIS

Zur Dokumentation der Seltenheit werden im folgenden zunächst die derzeit bekannten Belege des Namens Bryaxis, die nicht den Künstler Bryaxis meinen, vorgeführt.

Auf einer iasischen Inschrift erscheint der Name fünfmal [1]: Zeile 11f, *Ἄνυτος Βρυάξιος* (Gen.), Zeile 17 *Ἀπολλόδωρος Βρυάξιος* (Gen.), Zeile 20 *Βρύαξις*[2] *Πολέμωνος*, Zeile 46 *Βρύαξις Ἰδάκο* und Zeile 77 *Βρύαξις Νόσσου*. Die Inschrift stammt aus den 60er Jahren des 4. Jhs. v.Chr. und hängt mit dem vergeblichen Versuch der karischen Bundesgemeinde zusammen, Maussollos beim persischen Großkönig zu verdächtigen.

Aus Iasos kommen zwei weitere Belege des Namens.[3] Hierher gehört auch eine Inschrift, die im Peiraieus zutage trat und den Wortlaut hat : *Ἀπολλωνίδης Ἰασεὺς Βρύασσις Βιττώ*.[4] Eine Inschrift aus Halikarnassos erwähnt den Namen *Βρύασσις* zweimal[5], in einer Inschrift aus dem lydischen Kolophon heißt es *Ἀπολλώνιος Βρυάξιος*.[6] Eine weitere Erwähnung des Namens ist m.E. in einer ephesischen Inschrift zu finden.[7] Es handelt sich um ein Ehrendekret für einen Unbekannten. Das Suffix *-ξις* verweist in den karischen Bereich. Es steht deshalb nichts im Wege, den Namen auf *Βρύαξιν* zu ergänzen.[8] Auf hellenistischen Münzen aus Iasos[9] und von Kos[10] erscheint Bryaxis als Beamtenname. — Schließlich überliefert noch Longos den Namen.[1] Bei ihm ist Bryaxis der Feldherr der Methymnaier, die bei ihrer Strafexpedition unter anderem Chloë und ihre Herden an Bord genommen haben.

---

[1] A. Hauvette - Besnault - M. Dubois, *BCH.* 5, 1881, 491ff. = *SIG.*^{3} 169; L. Zgusta, *Kleinasiatische Personennamen* (1964) § 196-1.

[2] Nach P. Kretschmer, *Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache* (1896) 318 ist *Βρύασσις* (Z. 12.17.20) nachträglich in *Βρύαξις* geändert worden. Vgl. Zgusta a.O. 129 Anm. 89.

[3] E.L. Hicks, *JHS.* 9, 1888, 341 f. Nr. 3, Z. 1; D. Levi - G. Pugliese Carratelli, *ASAtene* 39/40, 1961/62, 591 Nr. 20, Z. 3. 7.

[4] *IG.* II 3036 = *IG.* II^{2} 8931; Zgusta a.O. § 196-2.

[5] B. Haussoullier, *BCH.* 4, 1880, 298, Z. 42 und 299, Z. 59; Zgusta a.O. § 38-2 und § 1367-2.

[6] *AJPh.* 56, 1935, 366 Nr. 1; Zgusta a.O. § 196-1.

[7] *Forschungen in Ephesos* II (1912) 101 Nr. 7 (dort auch schon auf *Βρύα]ξιν* ergänzt.

[8] Das Suffix *-ξις* ist bei vier anderen Namen aus Kilikien, Phrygien und Pisidien bekannt. Ich zitiere nach Zgusta a.O. *Θαρωξις* (§ 412); *Μοτωξις* (§ 977); *Νεξις* (§ 1029); *Χηραξις* (§ 1639).

[9] R. Münsterberg, *NumZ.* NF. 5, 1912, 55.

[10] W.R. Paton - E.L. Hicks, *The Inscriptions of Cos* (1891) 307 N 45; Münsterberg a.O. 59.

Es sind also zwei Namensformen zu unterscheiden: *Βρύαξις* und *Βρύασσις*. Es ist eines der wenigen Beispiele dafür, daß sich im Karischen *σσ* zu *ξ* wandelt. Einen Erklärungsversuch bietet P. Kretschmer.[2] Das Suffix *-σσις*[3] ist ebenso charakteristisch für Karien wie *-ξις*, so daß kein Grund zu der Annahme besteht, es handele sich um zwei verschiedene Namen. Beide Formen existieren gleichberechtigt seit der Mitte des 4. Jhs. v.Chr. nebeneinander.

Die genannten Belege entstammen alle dem süd-ostionischen Insel- oder Festlandsbereich. Aufgrund der iasischen und halikarnensischen Inschriften ist deshalb mit Recht vermutet worden, bei Bryaxis handele es sich um einen speziell karischen Namen.[4] Der Bildhauer Bryaxis muß bei der Seltenheit des Namens und dessen hauptsächlicher Begrenzung auf den karischen Raum karischer Abstammung sein.[5] Zu weitgehend erscheint jedoch die Folgerung, aus dieser Annahme auf eine rassisch bedingte, orientalisch-düstere Darstellungsweise des Meisters zu schließen, wie es u.a. H. Bulle getan hat.[6] Mit Vokabeln wie Gefühllosigkeit, Rohheit oder barbarisches Blut, mit deren Hilfe versucht werden soll, die vermutete landschaftliche Herkunft mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln in Übereinklang zu bringen, ist dem Meister nicht gerecht zu werden.

Wir kommen zu den schriftlichen Überlieferungen, in denen Bryaxis als Schöpfer eines plastischen Werkes genannt wird.[1] Das älteste Monument ist eine Basis von der athenischen Agora, deren Buchstabencharakter die Inschrift und somit die ganze Basis in die 50er Jahre des 4. Jhs. v.Chr. verweist. Es handelt sich um ein öfters untersuchtes Monument, das für einen Sieg in der *ἀνθιππασία* aufgestellt wurde und das uns die älteste Nachricht von die Existenz des Bildhauers Bryaxis liefert, denn am Ende der Weihung steht *ΒΡΥΑΞΙΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ*.[2] Die Annahme, die Signatur des Bryaxis beziehe sich auf die an den drei Seiten dargestellten Reiterfiguren, würde die bildhauerische Qualität des Meisters unterschätzen; vorausgesetzt, der 'Basis-Bryaxis' ist mit dem Meister am Maussolleionfries identisch. Aber daran kann es keinen Zweifel geben, obwohl nur die Singularität des Namens das ausschlaggebende Argument ist. Die drei Reliefs sind Gehilfenarbeiten und lassen nichts von der Hand des Meisters erkennen.[3] Stilistische und formale Hinweise auf den Anteil des Bryaxis an den Reliefs vom Maussolleion lassen sich aus den paradierenden Pferden der Basis jedenfalls nicht gewinnen.[4] Die Signatur muß sich auf ein oberhalb der Basis angebrachtes plastisches Werk des Meisters beziehen. Eine des öfteren dafür vorgeschlagene Nike kommt aus stilistischen Gründen nicht in Betracht.

---

[1] *past.* II 28, 1.

[2] *Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache* (1896) 318ff.

[3] s. die Beispiele in Zgustas rückläufigem Register, wo nur drei der aufgeführten Namen nicht aus Karien stammen.

[4] Zu dem öfters in Karien vorkommenden Namen *Βρύων* vgl. Zgusta a.O. § 196-3; L. Robert, *Noms indigènes dans l'Asie-mineure gréco-romaine* (1963) 164f.; ders., *Documents de l'Asie Mineure méridionale* (1966) 28.

[5] Die Herkunft des Bryaxis genauer als nur allgemein in Karien zu lokalisieren, wäre aufgrund der Namenshäufung in Iasos verführerisch, doch hieße das die Quellen überfordern.

[6] *ÖJh.* 37, 1948, 34. Von der »Schwerblütigkeit« der Kunst des Bryaxis spricht unzulässigerweise auch Schwarz, *Bryaxis* 119.

Abgesehen von der Basissignatur erscheint der Name Bryaxis sonst nur in Zusammenhang mit verschiedenen plastischen Werken bei späteren Autoren. Von diesen ist Athenodoros überhaupt der früheste. Gleichzeitig etwa überliefert Vitruv die Mitarbeit des Bryaxis am Maussolleion.[5] Die wichtigste Quelle für die Tätigkeit des Bryaxis stellt Plinius dar. Er überliefert *n.h.* 34,42 für Rhodos : *deorum quinque quos fecit Bryaxis*[1], für Knidos einen Dionysos[2], außerdem einen Asklepios[3], ein Porträt des Seleukos[4] und die Mitarbeit am Maussolleion.[5]

---

[1] Umstritten ist, ob es sich bei dem Namen *ΒΡΥΗΣΙΣ* auf einem archaischen Chalcedon-Skarabäoid in der Bibliothèque Nationale in Paris um den Besitzer- oder Künstlernamen handelt : A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* I (1900) Taf. 9,11; Lippold, *Gemmen* Taf. 91,9; J. Boardman, *Archaic Greek Gems* (1968) 147 (Nr. 518). 153 Taf. 34.

[2] L. Couve, *BCH.* 16, 1892, 550ff. Taf. 3,7; *'Εφημ.* 1893, 39ff. Taf. 6/7; J.N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* I (1908) 163ff. Taf. 26/27; G.M.A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*^{2} (1957) Abb. 723/4; Lippold, *Plastik* 258 Taf. 94,1; H.A. Thompson, *AA.* 1961, 229f. Abb. 2/3; Schwarz, *Bryaxis* 1ff.; Picard, *Manuel* Abb. 358-361; J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (1971) Abb. 24/5; J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Das hellenistische Griechenland* (1971) Abb. 210. Zuletzt : N. Faraklas, *Δελτ.* 24, 1969, A 59ff. (Abb. 1). 246.

[3] So auch *RE.* XXIV (1963) 431 *s.v. Pytheos* (Riemann).

[4] Anders Lippold, *Plastik* 258.

[5] Overbeck, *Schriftquellen* 1178.

Danach kennen wir aus der 2. Hälfte des 2. Jhs. n.Chr. durch Clemens Alexandrinus einen Zeus und Apollon des Meisters in Patara[6] und durch Pausanias Asklepios- und Hygieiastatuen in Megara.[7] Tatianus berichtet, daß *Βρύαξις Πασιφάην ἔστησεν*[8], und Georgios Kedrenos überliefert in seiner *Σύνοψις ἱστοριῶν*, daß ein Apollon des Meisters in Daphne bei Antiocheia gestanden habe.[9] In Rom schließlich existierte ehemals eine inzwischen verschollene Basis mit der Inschrift *OPVS BRYAXIDIS*, wohl die Basis für eine Kopie nach einem seiner Werke.[10]

Die Durchmusterung der Quellen ergibt folgendes Bild : Es sind durchweg spätere Autoren, die die Tätigkeit des Künstlers Bryaxis — wie bekanntlich auch diejenige anderer Meister — bezeugen. Die verschiedenen Namensformen vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß stets ein und derselbe Meister gemeint ist. Die Einzigartigkeit des Künstlernamens kann als Hauptindiz für die Annahme gelten, daß auch Athenodoros denselben Meister wie die genannten Autoren meint.

Aber noch ein anderes Argument ist zu entkräften. Die Notiz des Athenodoros, es handele sich nicht um den Athener Bryaxis, sondern um einen anderen gleichnamigen Künstler, ist gelegentlich dahingehend interpretiert worden, als meine Athenodoros nicht einen älteren, sondern einen jüngeren Künstler gleichen Namens. Da Clemens in Kapitel 48,1 auch die These anführt, die Sarapisstatue sei dem Ptolemaios II. Philadelphos von den Sinopern aus Dankbarkeit geschenkt worden, wird aus diesem ‘Märchen’ die Begründung für einen jüngeren Bryaxis abgeleitet. Die Argumentation, allein schon durch die Ausgrabungen im alexandrinischen Sarapeum in Frage gestellt, ruht auf schwachen Füßen. Um den Name Bryaxis für einen jüngeren Meister zu retten, ist deshalb vermutet worden, es handele sich um einen gleichnamigen Enkel des bekannten Meisters.[1] Das aber hieße, die Aussage des Athenodoros zugunsten einer Erzählung des Clemens zu verwerfen. Die Konstruktion eines Bryaxisenkels aber beruht auf jeden Fall auf einem Interpretationsfehler oder zu weitgehender Spekulation. Will man Athenodoros wörtlich nehmen, kann man Bryaxis nur älter, nicht aber jünger machen.

---

[1] Overbeck, *Schriftquellen* 1316.
[2] Overbeck, *Schriftquellen* 1318.
[3] Overbeck, *Schriftquellen* 1320.
[4] Overbeck, *Schriftquellen* 1327.
[5] Overbeck, *Schriftquellen* 1177.
[6] Overbeck, *Schriftquellen* 1317.
[7] Overbeck, *Schriftquellen* 1319.
[8] Overbeck, *Schriftquellen* 1326.
[9] Overbeck, *Schriftquellen* 1321.
[10] E. Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer* (1885) 321f. Nr. 492.

Es läßt sich eher verstehen, daß das Verhältnis zur Chronologie verlorengeht, als daß ein so seltener und einzigartiger Name aus dem Leeren gegriffen wird. Alle anderen Mißverständnisse und Irrtümer des Athenodoros sind in ihrem Zustandekommen erklärbar. Der Name Bryaxis wäre es nicht, wenn seine Nennung als Schöpfer der Sarapisstatue nicht der Wirklichkeit entspräche. Das künstliche Zurückversetzen in graue Vorzeit ist, wie angedeutet, sicher nicht erst die Tat des Athenodoros gewesen. Der Zweck liegt auf der Hand. Dem Ansehen und der Anziehungskraft des eigenen Gottes mußte durch ein künstliches Veralten nachgeholfen werden.[2] Was der Mythos nicht bieten konnte, mußte mit der Ausstreuung von Geschichten erreicht werden.[3] Gerade deshalb ist unsere Überlieferung über den Gott und sein Bild so zerfahren, weil die Antike bewußt dafür gesorgt hat. Der Urheber muß die ambitionierte Priesterschaft von Alexandria gewesen sein, die als einzige ein Interesse daran hatte, das Bild ihres Gottes in mythische Vorgänge hineinzustellen und durch Fabelgeschichten anziehender zu gestalten. Gleiches oder ähnliches ist auch bei anderen Göttern und Festen zu beobachten. So haben sich etwa die Ephesier verschiedentlich künstlicher historischer Konstruktionen bedient, um den Zeitgenossen ein (nicht vorhandenes) hohes Alter ihrer Agone vorzutäuschen. Der Streit zwischen Ephesos und Smyrna um die Vorrangstellung in Kleinasien ist bekannt; er zwang zu ständigen Eingriffen in die historische Wirklichkeit, um die gegnerische Stadt zu überbieten. Ähnliche Intentionen dürften auch bei den Manipulationen der alexandrinischen Priesterschaft eine maßgebliche Rolle gespielt haben. Umstritten ist, ob die Propagierung des Gottes schon in frühhellenistischer Zeit mit gleicher Intensität wie später in der Kaiserzeit betrieben worden ist.

---

[1] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955) 83 mit Anm. 45; C.C. Vermeule, *ClJ*. 57, 1961/62, 150 und andere Forscher. s. oben Einführung S. 5 Anm. 2 der S. 3. Zuletzt : C.B. Welles, *Alexander and the Hellenistic World* (1970) 215.

[2] Das Verfahren, Statuen »altzumachen«, läßt sich besonders häufig durch Pausanias belegen. VII 5,5 sagt dieser zur Charakterisierung einer besonders alten Statue : *τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερές, εἰ δέ τι καὶ ἄλλο, ἀκριβῶς ἐστιν Αἰγύπτιον.*

[3] Dazu gehört z.B. auch Rufin, *hist. eccl.* XI 23 : *persuasio tamen quaedam ab ipsis gentilibus fuerat dispersa, quod, si humana manus simulacrum illud contigisset, terra dehiscens illico solveretur in chaos caelumque repente rueret in praeceps.*

Mit dem Voranstehenden war beabsichtigt, die von Brunn, Amelung, Schmidt, Lippold, Thiemann, Schwarz und anderen Forschern vorgetragene, aber kaum bewiesene Behauptung, die Sarapisstatue sei aufgrund der Athenodorosnotiz ein Werk des Bryaxis, einer detaillierten Kritik zu unterziehen. Dies ist besonders deshalb notwendig gewesen, weil in jüngster Zeit mehrfach erklärt wurde, die Notiz sei so verderbt und in sich so absurd, daß für den 'großen' Bryaxis aus ihr kein Hinweis gewonnen werde. Bei Castiglione ist das in folgender Weise formuliert[1]: »Il est vrai qu'au début du siècle, lorsque Amelung, Lippold et autres, partant d'un passage littéraire extrêmement confus et manquant de toute authenticité historique, établirent la formule de Bryaxis-Sarapis, devenue presque un postulat, les données authentiques sur l'histoire de l'architecture n'étaient pas encore connues, elles ne furent fournies que par les fouilles les plus récentes du Sarapieion d'Alexandrie.« Ungeachtet dieser pessimistischen Einstellung[2] besteht nach der vorangegangenen Textanalyse das Postulat zu Recht, das eine Identifikation des Bryaxis des Athenodoros mit dem Meister des Sarapiskolosses fordert.[3] Wir sind nicht mehr gezwungen, an den mumienhaft gebildeten Sarapis von Kroker[1], Klein[2] oder Michaelis[3] zu glauben. Die völlige Singularität des Künstlernamens verleiht dem Hinweis des Athenodoros Autorität. Es darf der geäußerten Zweifel zum Trotz als gesichert gelten, daß Bryaxis, der Mitarbeiter an den Maussolleionfriesen, auch der Schöpfer der alexandrinischen Sarapisstatue gewesen ist.

---

[1] Castiglione 38.

[2] Jucker, *Reproduktionen* 92 : »Leider fehlt mir jener im vorigen Jahrhundert verwurzelter Archäologenoptimismus, ... daß Bryaxis der Schöpfer der Statue war.«

[3] Bei A. Adriani (*MemAccLinc.* 8. Ser. 1, 1948, 443) hat die vermutete Unglaubwürdigkeit des Athenodoros schwerwiegende Folgen. Dagegen Schwarz, *Bryaxis* 98f. Anm. 362.

Dieses positive Ergebnis wirft die Frage auf, inwieweit die Stilgeschichte eine Identifikation mit dem 'großen' Bryaxis bestätigen kann. Es ist behauptet worden, der Grabungsbefund und die Gründungsplatten des alexandrinischen Sarapeums, die Rowe gefunden hat, verwiesen die Statue überhaupt erst in die Zeit des Ptolemaios III. Euergetes. Diese Annahme geht davon aus, vor dem nachgewiesenen Bau des Euergetes könne es keine Statue gegeben haben, da kein Tempel gestanden habe[4], und somit sei der Name Bryaxis ohnehin hinfällig.[5]

[1] *Gleichnamige griechische Künstler*, Diss. Leipzig (1883) 20ff.

[2] *AEM*. 5, 1881, 96 Anm. 30.

[3] *JHS*. 6, 1885, 289f. Auch W. Pape, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*^{3} I (1884) 231 *s.v. Bryaxis* unterscheidet einen athenischen Bildhauer Bryaxis und einen gleichnamigen ägyptischen.

[4] Dagegen hat Fraser (II 36ff.) nachgewiesen, daß bereits vor dem euergetischen Bau ein tempelartiges Heiligtum auf dem Gelände des späteren großen Sarapeums bestanden haben muß. Unter den dort gefundenen Inschriften aus der Zeit des Soter und Philadelphos die folgende aus dem frühen 3. Jh. v. Chr. mit dem Wortlaut : *Δηλοκ[λῆς ἐπ]οί[ει]·|'Αριστόδημ[ο]ς Διοδ---ου|'Αθηναῖος Σάρα[πει κ]αὶ Ἴσιι* : Fraser II 36f. 42 Taf. 2,3; 3,6; *SEG*. XXIV 1166. *'Εποίει* kann sich nicht nur auf die Anfertigung der Inschrift, sondern muß sich auch auf ein plastisches Werk beziehen. Wace hat an einen Apisstier gedacht. Statuen von Sarapis und Isis zu ergänzen, ist jedoch naheliegender. Die Existenz eines präeuergetischen Schreines für Sarapis findet ihre Bestätigung in einer Anzahl von Privatschreinen aus der frühen Regierungszeit des Philadelphos (Fraser II 38ff.). Es ist wenig wahrscheinlich, daß die Ptolemäer fast ein Jahrhundert bis zur Schaffung eines Kultbildes gewartet hätten. Castiglione hat die Fertigstellung der Statue bis in die Zeit des Ptolemaios IV. hinausgeschoben, um auf diese Weise Anschluß an die Sarapisprägungen dieses Herrschers zu gewinnen. Den Forschungsstand zur Baugeschichte des alexandrinischen Sarapeums referiert S. Handler, *AJA*. 75, 1971, 64ff. — Die Existenz eines *ἱερὸν Σαράπιος* im frühen 3. Jh. v. Chr. in einer so entlegenen Gegend wie Hyrkania mag darauf hinweisen, daß die Sarapiskultgründung noch ins 4. Jh. v. Chr. zurückreicht : L. Robert, *Hellenica* 11/12, 1960, 85ff.; *SEG*.XX 325; Fraser II 29. 44f. (Appendix IV) Taf. 1,1; Vidman, *Sylloge* Nr. 369; ders., *Isis und Sarapis* 21.

[5] Castiglione hat darauf verwiesen, daß die frühesten faßbaren Wiederholungen oder

Eine derartige Argumentation übersieht jedoch, daß ein voreuergetisches Sarapeum (das möglicherweise einen anderen Namen gehabt hat) existiert haben muß[1], denn ohne Kultbild und den dafür notwendigen Tempel hätte der Sarapiskult von vornherein auf verlorenem Boden gestanden. Die Baugeschichte des alexandrinischen Sarapeums ist als Argument für einen 'späten' Bryaxis ungeeignet. Die Bestätigung für das aus der Interpretation der Schriftquelle gewonnene Resultat kann und muß in der Stilanalyse gesucht werden, obwohl ein solches Vorhaben durch den vorhandenen Bestand plastischer Denkmäler erheblich behindert wird.[2]

überhaupt Darstellungen des Sarapis erst auf den Tetradrachmen des Ptolemaios IV. Philopator erscheinen. Das vergleichsweise späte Auftreten der Sarapisdarstellungen gilt auch für andere Denkmälergattungen. Aber das schließt nicht aus, daß das Urbild älter ist. Die Gründe für die zögernde Ausbreitung des Sarapiskultes seit dem 3. Jh. v. Chr., dem eine 'archäologische' Zurückhaltung parallel läuft, hat Fraser dargelegt. Einen Hinweis für die Existenz von Sarapisstatuen bzw. -statuetten im frühen 3. Jh. v. Chr., der von größtem Interesse für die Frühgeschichte des Sarapisbildes ist, liefert die delische Sarapisaretalogie (Engelmann, *Sarapisaretalogie* 17, Z. 2ff.) : *ὁ γὰρ πάππος ἡμῶν|'Απολλώνιος ὢν Αἰγύπτιος ἐκ τῶν ἱερέων,|τὸν θεὸν ἔχων· παρεγένετο ἐξ Αἰγύπτου,| κτλ*. Mit *θεόν* kann nur ein kleines Kultbild und in einer Sarapisaretalogie nur ein *Sarapis*bild gemeint sein, auch wenn Apollonios aus Memphis kommt (ebenso Weinreich, *Neue Urkunden* 19f.). Seine Ausreise nach Delos fällt nach Engelmann(10) in die ersten Jahrzehnte des 3. Jhs. v. Chr.

[1] s. Vidman, *Isis und Sarapis* 20. — H. Volkmann in *RE*. XXIII (1959) 1639 *s.v. Ptolemaios I. Soter* hat vermutet, daß das Kultbild des Sarapis, bevor das Sarapeum unter Euergetes errichtet wurde, zunächst in dem alten Tempel des Osiris untergebracht gewesen sei. Einen Vorgängerbau des euergetischen Tempels fordert auch H.I. Bell, *Cults and Creeds in Graeco-Roman Egypt* (1953) 20; das gleiche nehmen auch A. Rowe - B.R. Rees, *BJohnRylandsLibrary* 39, 1956/57, 491 an.

[2] s. unten S. 103ff.

KAPITEL 2

REKONSTRUKTION DER STATUE

Die Notwendigkeit einer detaillierten, nicht nur den allgemeinen Aufbau hervorhebenden Beschreibung der Statue ergibt sich aus dem Bedürfnis einer möglichst genauen Kenntnis eines der Meisterwerke vom Ausgang des 4. Jhs. v.Chr., die die Basis für eine stilistische Beurteilung bildet. Aus diesem Grunde ist die gesamte Denkmälerüberlieferung kritisch überprüft und die einzelnen Wiederholungen auf ihre Aussagefähigkeiten im Hinblick auf das Urbild untersucht worden.

THRON

Der Thron der Sarapisstatue gehört als fester Bestandteil zum ursprünglichen Kunstwerk und verdient deshalb eine getrennte Behandlung.[1] Die Wiederholungen überliefern dieses Requisit im allgemeinen nachlässig. Infolge des einseitigen *kultischen* Interesses der Antike an der Statue ist schon diese selbst vielfach lieblos und summarisch dargestellt worden. Gleichwohl werden bestimmte verbindende Einzelheiten deutlich. Eine Beschreibung wird von antiken Autoren nicht gegeben. Offenbar war die Ausstattung des Thrones einfacher als bei dem des olympischen Zeus. Mythologisch-figürliche Zyklen an Thron und Schemel wie dort[2] oder am Thron des Asklepios des Thrasymedes in Epidauros[3] haben dem Sarapisthron sicher gefehlt.

Das Grundsätzliche zu Konstruktion und Proportion des Sarapisthrones darf man der gründlichen Behandlung eines griechischen Thrones von H. Schrader — anläßlich der Rekonstruktion des olympischen Zeus[4] — entnehmen. Denn die erhaltenen Sarapisthrone sind allzusehr von römischen Zeitgeschmack beeinflußt und verändert und z.T. über Gebühr mit Palmetten, Wülsten und Schnörkeln dekoriert worden.[1]

---

[1] Vgl. Weber, *Terrakotten* 27f.

[2] Pausanias V 11, 1ff.

[3] Pausanias II 27, 2.

[4] *JdI.* 56, 1941, 49ff.

Der obere Abschluß des Thrones liegt bei der Mehrzahl der Kopien auf Schulter- bis halber Kopfhöhe. Dagegen zeigen die alexandrinischen Münzen den Lehnenabschluß einhellig auf Schulterhöhe (z.B. Abb. 10b), so daß die Lehne um Kopfeshöhe überragt wurde.[2] Das bedeutet: Der riesenhafte Kopf konnte sich nicht abstützend zurücklehnen[3], sondern er war freiplastisch ausgearbeitet[4] und wurde nicht von hinten, sondern von unten gestützt. Dieses technische Detail hat Jucker auch an einer Wiederholung nachweisen können[5] (Abb. 169a-d). Doch gibt der Hauptbestandteil der Denkmäler den Nachweis von ringsum frei ausgearbeiteten Kopf deshalb nicht her, weil Köpfe von statuarischen Wiederholungen aufgrund der veränderten statischen Bedingungen sich notwendigerweise an die Rücklehne des Thrones anlehnen müssen und deshalb meistens auf der Rückseite senkrecht abgearbeitet sind.[6] Vielfach wurden Kopf und Lehne sogar aus einem Stück gefertigt. Kopien in Büstenform sind — was den Kopf anbelangt — in der Regel vollplastisch angelegt.

Die Rückenlehne bestand aus einem Gitterwerk von senk- und waagerechten Balken, die wahrscheinlich mit Metallfolien überzogen waren.[1] Bei alexandrinischen Terrakotten[2] und Münzen[3] wird vereinfachend oft eine Reihe waagerecht nebeneinanderliegender Felder angegeben, die bei den Terrakotten wie ein bewußt ornamentaler oberer Thronabschluß anmutet und den ursprünglichen Sinn verdeckt.[4]

---

[1] Die neueste Behandlung griechischer Throne findet sich bei H. Kyrieleis, *Throne und Klinen*, JdI. Erg.-H.24 (1969). Sie ist für alle Detailfragen heranzuziehen.

[2] Gleiches gilt für den Zeus des Phidias, dessen Haupt nach Kallimachos den Thron um 5 Ellen überragte. Vgl. A. Mallwitz - W. Schiering, *OlForsch.* 5, 1964, 96 Anm. 43.

[3] Aus der Fülle der Beispiele, die das Urbild in diesem Punkt falsch wiedergeben, sei nur eine Statuette in Damaskus (Museum Inv.-Nr. 5.066) ausgewählt, die mir dank der Freundlichkeit von U. Lux in neuen Aufnahmen vorliegt: S. und A. Abdul-Hak, *Catalogue illustré du Département des Antiquités greco-romaines au Musée de Damas* (1951) 68 Nr. 6 Taf. 36,1 (hier Abb. 279).

[4] Etwa H.C. v. Gulik, *Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Museum*, Archaeologisch-Historische Bijdragen VII (1940) Nr. 58 Taf. 15 (hier Abb. 108).

[5] *Genava* 8, 1960, 116f. Der Kopf der Athena Parthenos wurde von unten durch einen monumentalen Balken gestützt, dessen Einlaßspuren sich im Parthenon erhalten haben. Vgl. die Rekonstruktionen bei G.Ph. Stevens, *Hesperia* 24, 1955, 240ff.

[6] Vgl. zuletzt die Bemerkungen von H. Jucker zu einer marmornen Gesichtsmaske mit Haarpartien aus Stuck in München, Antikensammlungen Inv.-Nr. 10.174.1928: *Reproduktionen* 90f. Abb. 15a/b; Abbildungen außerdem *JdI.* 82, 1967, 125 Nr. 14 Abb. 18-21.

Soweit Beschreibungen und Abbildungen Schlüße auf die Rückenlehne erlauben[5], reproduzieren alexandrinische Wiederholungen, die aufgrund ihrer örtlichen Nähe zum Urbild manche Einzelheit genauer bewahren, diese in bemerkenswerter Einmütigkeit.[6] Es läßt sich demnach mit Bestimmtheit sagen, daß etwa die Statue in Sarsina (Abb. 124a) die Rückenlehne falsch wiedergibt.[7] Dort besteht die Lehne aus einem einfachen rechteckigen Rahmen, in dessen Mitte das Himation mit grob skizzierten Falten sichtbar wird.[8] Der Rückenlehnenaufbau mit ausschwingenden Säulchen und geschweiftem Giebel auf einem Sardonyx in Berlin (Abb. 8) ist das Produkt eines phantasievollen Gemmenschneiders.[9]

---

[1] Die genaue Anzahl der Querverstrebungen ist selbstverständlich nicht mehr feststellbar. Die Zahl von zwei sich kreuzenden Balken, die vier Leerräume ergeben, ist bei einigen Wiederholungen zufällig.

[2] z.B. Weber, *Terrakotten* Nr. 7 Taf. 1 (hier Abb. 6) und V. Schmidt, *De graeskaegyptiske terracotter* (1911) Taf. 1, 1 (E 542); ders., *Ny Carlsberg Glyptotek den aegyptiske Samling* (1908) 494f. E 542.

[3] z.B. *BMC.Alex.* 1749 Taf. 13 (Iulia Mamaea im 11. Jahr des Severus Alexander = 231/2 n. Chr.).

[4] Ebenso bei Isisthronen; z.B. H.W. Müller, *MüJb* 14, 1963, 14 Abb. 6.

[5] In den wenigsten Fällen liegen in den Katalogen Beschreibungen vor. Die Möglichkeit zur Autopsie war nur selten gegeben.

[6] Bronzestatuette Kairo : Edgar, *Greek Bronzes* Nr. 27635 Taf. 1; Reynolds 73f. Abb. 7 (hier Abb. 5). Bronzestatuette Amsterdam : Fr. W. v. Bissing, *AM.* 31, 1906, 58f. Taf. 7; v. Gulik a.O. Nr. 58 Taf. 15 (hier Abb. 108). Kalksteinstatuette Alexandria : Adriani, *Repertorio* II Nr. 166 Taf. 79, 263; Reynolds 70f. Abb. 6 (Rückansicht). Kalksteinstatuette Amsterdam : Ponger, *Skulptur* Nr. 103 Taf. 24/5; v. Bissing a.O. 56 Abb. 1 und Taf. 4 (hier Abb. 56). Kalksteinrelief Hildesheim : A. Ippel, *AA.* 1921, 1ff. Abb. 1 (hier Abb. 9). Bronzeapplik Paris : de Ridder, *Bronzes* II Nr. 3478 Taf. 118.

[7] *RM.* 73/74, 1966/67 Taf. 56,2.

[8] Auf einem Tafelbild aus einem spätkaiserzeitlichen Haus in Theadelphia ist die Thronlehne zwar auch als Gitterwerk gemalt, doch deuten die verschiedenen Farbtönungen in den Zwischenräumen darauf hin, daß diese getäfelt zu denken sind : O. Rubensohn, *JdI.* 20, 1905, 18 Taf. 1.

[9] A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* I (1900) Taf. 44,4; O. Deubner, *MarbWPr.* 1947, 13 Abb. 1.

Die Rückenlehne mit rechteckig gekreuztem Gitterwerk ist sicher keine Erfindung des Sarapismeisters, noch ist sie eine speziell ägyptisch-alexandrinische Erscheinung.[1] Im und seit dem 4. Jh. v.Chr. treffen wir sie in dieser Form wiederholt in Malerei und Plastik an. Besonders fein ist das Gitterwerk vom Thron der thrakischen Fürstin aus dem Grab von Kasanlak[2], etwas schematischer das von einem Marmorthron in einem Grab bei Palatitsa[3] und vom Thron einer späthellenistischen delischen Statuette.[4]

Auf das engste verwandt ist in diesem Detail der Thron der sitzenden Isis mit dem Horusknaben auf dem Schoß. Von ihr wurde angenommen, daß ihr Kultbild innerhalb des alexandrinischen Sarapisheiligtums gestanden habe.[5] Einige Wiederholungen verschiedenen Formates gehen auf dieses alexandrinische Kultbild zurück. Das hat zuletzt vor allem H.W. Müller betont.[6] Am greifbarsten ist die erwähnte Abhängigkeit bei einer kaiserzeitlichen Bleistatuette[7] und einer Statuette aus dunkelgrüner Grauwacke[8] (beide in Berlin). Bei letzterer schließt die Lehne zu niedrig auf halber Rückenhöhe ab.

Wie der obere Abschluß der Rückenlehne des Sarapisthrones zu denken ist, bleibt fraglich. Im allgemeinen haben die Throne des 5. und 4. Jhs. v.Chr. nach oben hin keinen figürlichen Abschluß. Entweder wird ein breiter über die Seiten hinausragender Querholm angegeben[9], oder die überstehenden Enden der sich kreuzenden Balken werden mit Palmetten ornamental dekoriert.[10]

Bei den alexandrinischen Terrakottathronen mit dem Bild des Sarapis ist der obere Abschluß der Rückenlehne in der Regel unbetont

---

[1] H. Kyrieleis, *Throne und Klinen*, JdI. Erg.-H. 24 (1969) 161.

[2] A. Vassiliev, *Das antike Grabmal bei Kasanlak* (1959) Abb. 8/9; G.M.A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (1966) Abb. 79; J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Das hellenistische Griechenland* (1971) Abb. 110.

[3] Richter a.O. Abb. 115.

[4] Richter a.O. Abb. 119; J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) Taf. 53 (A 4144).

[5] s. unten S. 311.

[6] *MüJb.* 14, 1963, 15f. 26.30.

[7] Müller a.O. 30 Abb. 28.

[8] Müller a.O. 24 Abb. 18-20.

[9] Die Thronrekonstruktion der sitzenden Göttin in Berlin (F. Noack, *AA.* 1917, 127ff. Abb. 4/5) hat sich nicht bestätigt. Vgl. Richter a.O. Abb. 101.

[10] z.B. Richter a.O. Abb. 117.

(z.B. Abb. 235). Allerdings kann figürlicher und ornamentaler Dekor wegen der besonderen Zerbrechlichkeit an dieser Stelle von den Koroplasten unterschlagen worden sein. Anders verhält es sich mit den alexandrinischen Münzen : Auf ihnen bewegen sich seit Trajan auf dem oberen Querbalken der Rückenlehne zwei lang gewandete Niken[1] zur Mitte hin mit ausgestreckten Armen, in denen sie einen Kranz halten.[2] Gelegentlich fehlt die rechte Nike (Abb. 10b), weil der Stempelschneider aus Furcht vor einer Kollision von Göttin und hochgerecktem linken Arm des Sarapis mit dem Zepter auf ihre Darstellung verzichtet hat.[3] Das Vorkommen des Motivs ist auf die Kleinkunst beschränkt.

Mit Sicherheit läßt sich sagen, daß die antithetisch einander zugeordneten Niken ursprünglich kein Bestandteil des Thrones gewesen sind, denn das Motiv entspringt in dieser streng heraldischen Fassung eher römischen Vorstellungen.[4] Sarapis wird zum allmächtigen Kosmokrator erhoben[5], was gewöhnlich durch die Sarapisbüste auf dem Globus bildlich angedeutet wird[6] (Abb. 248ff.). Sarapisbüsten, die von schwebenden oder stehenden Niken gehalten werden, begegnen auf

---

[1] Es wird an dieser Stelle absichtlich die griechische Namensform gewählt, obwohl die alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen, die die Siegesgöttin zeigen, ausschließlich der römischen Kaiserzeit angehören.

[2] *BMC.Alex.* 447 (Taf. 13). 1252 (Taf. 28).

[3] *BMC.Alex.* 1749 Taf. 13; Jucker, *Aegyptiaca* 296 Abb. 11. — Auf einer Lapislazuli-Gemme in Kassel bekränzt ebenfalls nur *eine* Göttin Sarapis. Sie steht allerdings nicht auf der Rückenlehne, sondern schwebt vor dem Gott : V. Scherf - P. Gercke - P. Zazoff, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* III. *Braunschweig, Göttingen, Kassel* (1970) 242 Nr. 178 Taf. 110. Die dort gegebene Beschreibung ist nicht in allen Punkten zutreffend. Es handelt sich um Kerberos (nicht um einen Adler), über den der Gott seine ausgestreckte flache Hand (keine Schale) hält.

[4] Vgl. T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967). Die Nichtzugehörigkeit der Niken zum Originalbild betont auch Jucker, *Reproduktionen* 80 Anm. 16. — Zu den Vorstufen (die im alexandrinisch-syrischen Raum lokalisiert werden), Niken auf ein Götterbild zuschweben zu lassen : B. Schweitzer, *JdI.* 46, 1931, 218ff. Vgl. z.B. die Darstellung der sitzenden Kybele : A. Furtwängler, *AA.* 1892, 111 Abb. unten; Nilsson II 659 Abb. 4.

[5] Auf einem Sardonyx im British Museum soll Sarapis von hinten von einer Victoria (?) bekränzt werden : *Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1788 Taf. 23. — Vgl. auch den Typus der Sarapisbüste über bzw. auf dem Adler, die von Niken über Feldzeichen bekränzt wird : unten S. 222 Anm.1.

[6] s. unten S. 260ff.

Spiegeln alexandrinischer Lampen häufiger (z.B. Abb. 7). Das schwerpunktmäßige Auftreten dieser Bildvorstellung im östlichen Raum, das den Denkmälern zu entnehmen ist, zeigt zugleich, daß der Osten in der interpretierenden Darstellung des Sarapisbildes (wie auch in der vielschichtigen Ausdeutung seines Wesens) aufgeschlossener gewesen ist als der lateinische Westen.

Da einerseits das Bekränzen durch Niken (bzw. Victorien) im Römischen konkret einen Sieg meint und andererseits die alexandrinische Münzprägung aktuelle Ereignisse ohne Verzug in ihr Repertoire aufnimmt und außerdem die Niken auf den Thronlehnen erstmals innerhalb der trajanischen Prägungen auftauchen[1], wird der Blick zwangsläufig auf den oxyrhynchitischen Papyrus 1242 gelenkt. Es handelt sich um einen Text aus den heidnischen Märtyrerakten von Alexandria. Er berichtet von dem 'Schwitzwunder' einer Sarapisbüste, das den Alexandrinern bei ihren Streitigkeiten mit den Juden vor Kaiser Trajan unverhofft den Sieg einträgt. Aber diese Gerichtsverhandlung hat W. Weber erst für den Zeitraum Frühjahr 111 bis Frühjahr 113 n.Chr. wahrscheinlich gemacht.[2] Dagegen begegnen die Niken auf der Thronlehne bereits auf Münzen aus dem 2. Jahr des Trajan (= 98/9 n.Chr.). Von diesem Zeitpunkt an finden sie sich bis ins 3. Jh. n.Chr. verschiedentlich innerhalb der alexandrinischen Billon- und Bronzeserien, ohne daß ihr Erscheinen von bestimmten Anlässen abhängig ist.

Wäre an sich denkbar, daß der Thron zur Steigerung der Repräsentanz der Statue nachträglich in römischer Zeit um die Niken bereichert wurde, so steht dem jedoch die Unregelmäßigkeit entgegen, mit der die alexandrinischen Stempelschneider dieses Motiv wiedergeben. In den Niken auf den Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen liegt nicht mehr als der Versuch vor, einen bestimmten Wesensaspekt des Sarapis bildlich zu fixieren und herauszustellen. Diese interpretierende Darstellung ist in der vorliegenden Form eine kaiserzeitliche Erscheinung; sie kommt dem Hang des Römers zur dekorativen Wirkung entgegen. Die Niken auf der Rückenlehne des Thrones können deshalb als Zutaten der römisch-ägyptischen Stempelschneider angesprochen werden. Dies wird auch daraus ersichtlich, daß manche Stempelschneider sie vom Thron in den Tempelgiebel versetzen[1] oder ganz fortlassen (z.B. Abb. 316b). Auch darin kommt ihr akzessorischer Charakter zum Ausdruck. Sie haben keinen bestimmten Standort und vermögen die *maiestas dei* auch aus dem Giebel heraus zu dokumentieren.

---

[1] Bewußt sind an dieser Stelle Prägungen des Vespasian (z.B. Watzinger 66 Abb. 20 rechts), auf denen zwar auch schwebende Niken erscheinen, übergangen worden, da nicht das kanonisch-alexandrinische Kultbild dargestellt ist. s. unten S. 343.

[2] *Hermes* 50, 1915, 80. Der Papyrus ist zuletzt behandelt von H. Musurillo, *The Acts of the Pagan Martyrs. Acta Alexandrinorum* (1954) 161ff.; ders., *Acta Alexandrinorum* (1961) 32ff. s. auch J. Schwartz, *ZPE.* 1, 1967, 201.

Für den originalen Abschluß der Rückenlehne mag ein einfacher, vielleicht etwas verbreiterter Querholm ohne figürlichen Schmuck als die glücklichste Lösung angesehen werden.[2] Zu starkes dekoratives Beiwerk müßte die Mächtigkeit des Kopfes verunklärt haben. Willkürliche Zutat ist die Uräusschlange auf der Rückenlehne einer Bronzeapplik in Paris, die Sarapis als Gott ägyptischer Provenienz charakterisieren soll.[3] Ebenso muß der dreieckige Giebel als Lehnenabschluß für einen Kopistenzutat gehalten werden. Er kommt in verschiedenen Varianten vor: mit Rosettenabschluß links und rechts, mit Viertelpalmetten als Seitenakrotere[4] oder zwei zur Mitte hin aufsteigenden Volutenschwüngen mit kleinen Rosetten links und rechts.[5] Eine andere Kopistenlösung ist der fast waagerechte Abschluß mit knaufartigen Ausbuchtungen in der Mitte und an den Seiten.[6]

Solche dekorativen Kopistenerfindungen, vielleicht schon aus hellenistischer Zeit herrührend, aber für uns erst in römischer Zeit greifbar, trüben das Urbild. In der Klarheit und Einfachheit des Umrisses kommt der Thronrücken auf dem kapitolinischen Weihrelief dem alexandrinischen Urbild am nächsten[1] (Abb. 191). Nur der obere Querholm sitzt zu hoch, er gehört auf Schulterhöhe. Ergänzend sind das Kalksteinrelief in Hildesheim[2] (Abb. 9) und eine Statuette im Kunsthandel[3] (Abb. 214) heranzuziehen.

---

[1] z.B. *BMC.Alex.* 872 Taf. 28 (19. Jahr des Hadrian = 134/5 n. Chr.).

[2] Vgl. H. Kyrieleis, *Throne und Klinen*, JdI. Erg.-H.24 (1969) 161.

[3] de Ridder, *Bronzes* II Nr. 3478 Taf. 118. Vergleichbar sind die Falken auf der Lehne eines Isisthrones : H.W. Müller, *MüJb.* 14, 1963, 17 Abb. 9.

[4] z.B. Statue Odessa : Reinach, *Rép. de la stat.* II 1, 19, 5. Statue Rom, Museo Capitolino : Stuart Jones, *Mus. Cap.* 81f. Nr. 3 Taf. 34a; Pietrangeli, *Monumenti* 28 Nr. 8; Malaise, *Inventaire* 176 Nr. 323 (hier Abb. 274).

[5] Sardonyx Berlin-Ost, Staatl. Museen : s. oben S. 61 Anm. 9 mit Abb. 8. — Statue Rom, Museo Capitolino : Stuart Jones, *Mus. Cap.* 81 Nr. 2 Taf. 34a; Pietrangeli, *Monumenti* 29 Nr. 10.

[6] z.B. Statuette Ostia, Museum Inv.-Nr. 1125 : G. Becatti, *L'età classica* (1965) 214 mit Abb.; ders., *The Art of Ancient Greece and Rome* (1968) 214 Abb. 191; Malaise, *Inventaire* 79 Nr. 68 Taf. 4; GFN. E-27312 (hier Abb. 11).

Über das Aussehen der Armlehnen können die Throne anderer Götterbilder weiterhelfen. Sicher ist es falsch, wenn einige Wiederholungen die Armlehnen unterschlagen.[4] Allenfalls bei Stempelschneidern ist dies Auslassen verständlich, weil für sie die Überschneidungen an dieser Stelle zu schwierig gewesen sein mögen.[5]

Verlegenheitslösungen sind offenbar die nach vorne kugel- oder rosettenförmig endenden Armlehnenstützen bei Terrakotten[6], Münzen[7], Statuen[8] und Statuetten.[9] Mehr Gewicht ist dagegen einer Armlehne mit liegender Sphinx als Stütze beizumessen. Eine solche zeigt eine alexandrinische Statuette auf der linken Seite unterhalb des über den linken Arm herabhängenden Himation.[10]

Die Sphinx ist an dieser Stelle — allerdings hockend — für zahlreiche Throne belegt.[11] Als autochthone Schöpfung der ägyptischen Kunst, die ihre Fortsetzung in der griechischen gefunden hat, würde sie sich gerade bei Sarapis als Hinweis für die ägyptische Herkunft des Gottes eignen.[1] Die mögliche Anspielung ist jedoch nicht mit Ägyptizismus zu verwechseln. Die alexandrinische Statuette zeigt die Sphinx dem altägyptischen Schema entsprechend liegend. Dagegen ist sie entgegen dem ägyptischen Sphinx geflügelt.[2]

---

[1] Helbig^4 II (1966) Nr. 1185 (Simon); Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) Abb. 219b; Malaise, *Inventaire* 229f. Nr. 420. Weitere Literatur unten S. 229 Anm. 2.

[2] A. Ippel, *AA.* 1921, 1ff. Abb. 1; C. Pietrangeli, *Capitolium* 17, 1942, 134 Abb. 8.

[3] *Catalogue of Egyptian, Near Eastern, Greek and Roman Antiquities*, Auktion Sotheby & Co., London 28.6.1965 Nr. 152.

[4] Statue Rom, Museo Capitolino : oben S. 65 Anm. 4 mit Abb. 274. Statuette Ostia : oben S. 65 Anm. 6 mit Abb. 11.

[5] Vgl. *Niggeler* II Nr. 742 Taf. 13 (hier Abb. 316b); *BMC. Alex.* 748 Taf. 15; *Genava* 8, 1960, 120 Abb. 5.

[6] s. oben S. 61 Anm. 2 (V. Schmidt).

[7] *BMC.Alex.* 872 Taf. 28; *Monnaies alex.* Nr. 569.

[8] z.B. *EA.* 171.

[9] Edgar, *Greek Bronzes* Nr. 27635 Taf. 1.

[10] Adriani, *Repertorio* II Nr. 166 Taf. 79, 263; Reynolds Abb. 5/6.

[11] Einige Beispiele bei G.M.A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (1966) Abb. 70 f.73.79.80.114.117; H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs* (1968) 145 Anm. 368. Bei den Grabreliefs hat die Sphinx den konkreten Bezug auf den Totenbereich, dessen Wächterin sie ist.

Für den Originalthron kann als vordere Stütze der Thronlehnen je eine heraldisch liegende oder hockende Sphinx angenommen werden[3], darüber ein Querbalken, der zwischen Thronlehne und Sphinx in der Mitte noch von einer gedrechselten Verstrebung gestützt wurde. Als Balkenabschluß nach vorn tragen viele Throne eine Widderprotome.

Die Stagnation in der formalen Entwicklung des griechischen Thrones seit dem 6. Jh. v.Chr. grenzt das Aussehen der Beine des Sarapisthrones auf zwei Möglichkeiten ein. Entweder waren sie wie auf gemalten oder realen Thronen im unteren Teil durch zwei geschweifte Ausschnitte aufgelockert, die das Aussehen von zwei aufrecht gegeneinandergestellten und in der Mitte durch einen Steg verbundenen Doppelvoluten hatten[4], oder die Beine waren gedrechselt wie am Thron der Pamphile, d.h. : die Beine waren geteilt in einen oberen Zylinder mit einschwingendem Kontur und in einen abwärts zugespitzten Kegel mit einem daran an- und abschließenden Fußglied.[5]

Für beide Formen lassen sich allgemein und speziell im Hinblick auf den Sarapisthron genügend Beispiele beibringen.[6] Die Beine mit den ausgeschnittenen Voluten haben den Charakter von Laubsägearbeiten und wirken an sich als tragendes Element einer Kolossalstatue in der Vorderansicht zu zierlich und in den Seitenansichten zu brettartig schmal.[1] Bekanntlich ist aber gerade der Kontrast zwischen einer massiven Sitzstatue und besonders dünnen Thronbeinen gesucht und in seiner Reizwirkung empfunden worden, wie Beispiele seit archaischer Zeit zeigen. Der zweite Typus ist rundum in gleicher Weise ausgearbeitet, hat keine Schau- und Nebenseiten und wirkt überhaupt stabiler und tragfähiger. Dieses optische Moment, das unabhängig von der realen Tragfähigkeit sein kann, hat schon Schrader bewogen, für den Thron des olympischen Zeus gedrechselte Beine anzunehmen.[2] Daß für den Sarapisthron wahrscheinlich ebenfalls dieser Typus benutzt worden ist, kann einer Reihe kaiserzeitlich-alexandrinischer Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen entnommen werden, die eindeutig gedrechselte Thronbeine überliefern.[3] Bei Terrakotten werden die Beine meist beliebig ornamental geritzt, die Marmorwiederholungen dem dekorativ-verschnörkelnden Geschmack der Kopisten unterworfen.[4] In abwechselnder Folge von Kehlen und unterbrechenden Wülsten ist der Thron einer Bronze in Kairo dekoriert[5] (Abb. 5), einfacher der einer Marmorstatuette in Ostia[6] (Abb. 11). Mit absteigender Qualität der Statuetten sinkt auch die Güte der Thronausarbeitung.[7]

---

[1] Zu Stützfiguren bei griechischen Thronen vgl. H. Kyrieleis, *Throne und Klinen*, JdI.Erg.-H.24 (1969) 194ff.

[2] Ein anderer Thron überliefert anstatt der Sphingen Sirenen. Doch kommen letztere zu selten vor, als daß sie für das Urbild in Anspruch genommen werden könnten.

[3] Hockend auf einer Münze des Trajan : *BMC.Alex.* 447 Taf. 13. Für Isis sei an die Statuette in Berlin (H.W. Müller, *MüJb.* 14, 1963, 24 Abb. 18-20) erinnert, bei der anstelle der Armlehnen über die ganze Länge Sphingen im altägyptischen Typus liegen.

[4] Beispiele bei Richter a.O. Abb. 85ff.

[5] Beispiele bei Richter a.O. Abb. 64ff.

[6] Mit beiden Möbelbeintypen hat sich Kyrieleis a.O. ausführlich auseinandergesetzt. Dem *rectangular leg* bei Richter entspricht der Möbelbeintypus B bei Kyrieleis a.O. 151ff., während das *turned leg* dem Möbelbeintypus A bei Kyrieleis a.O. 116ff. gleichkommt. Beide Beinformen haben ihre endgültige Ausformung bereits im 6. Jh. v. Chr. erreicht und danach keine wesentliche Veränderung mehr erfahren (vgl. Kyrieleis a.O. 133.162.165).

---

[1] z.B. Statuette Kunsthandel : *Catalogue of Egyptian, Near Eastern, Greek and Roman Antiquities*, Auktion Sotheby & Co., London 28.6.1965 Nr. 152 (hier Abb. 214).

[2] Eine andere Rekonstruktion gibt B. Schweitzer, *Festgabe zur Winckelmannsfeier Leipzig* am 17.12.1932, letzte Seite.

[3] Deutlich z.B. *Genava* 8, 1960, 120 Abb. 5. — Für die Annahme, daß der Sarapisthron Beine vom gedrechselten Typus hatte, läßt sich bestätigend Kyrieleis a.O. 165 heranziehen : »Es ist jedoch auffallend, wie schnell in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts das Interesse für diese archaische Form nachläßt. Etwa seit dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts wird der Typus B in attischen Darstellungen fast überhaupt nicht mehr verwandt. Schlichtere Möbelformen beherrschen jetzt das Feld.«

[4] Mit Kapitellabschluß bei einer Statue in Korinth : H. List, *Licht über Hellas* (1953) 74 Abb.

[5] s. oben S. 61 Anm. 6.

[6] s. oben S. 65 Anm. 6.

[7] Vgl. Espérandieu, *Recueil* IV Nr. 3131 (hier Abb. 21) oder S. Keskil, *TürkArkDerg.* 12 II 1963, 88ff. Abb. 1-3.

Der Sitzrahmen des Thrones wird hier im einzelnen übergangen und auf den Thron des sitzenden Asklepios vom Weihrelief aus Epidauros[1] und auf Throne anderer Gottheiten verwiesen.[2]

Die handwerklich einfachen Wiederholungen schließen den Thronkasten (d.h. den Raum zwischen den Beinen). Der Gesamtkubus ist bestenfalls mit in Relief ausgearbeiteten Beinen und einfachen Querriegeln zwischen diesen[3] oder mit anderen Gegenständen an den Seiten dekoriert.[4] Sorgfältigere Kopisten arbeiten die beiden Vorderbeine freistehend aus und belassen nur die beiden rückwärtigen in einer Fläche.[5]

Daß die vier Thronbeine — auch wenn sie durch Querverbindungen untereinander verstrebt waren — nicht allein das Kultbild tragen konnten, ist klar. Entweder war der Sockel massiv, die Beine nur reliefiert angegeben und der Zwischenraum durch herabhängende Falten kaschiert, oder der Thron wurde bei ringsum freier Beinstellung durch eine Stütze abgesichert, die hinter den Beinen des Gottes unsichtbar blieb.[6] Bei Kleinbronzen, Terrakotten und Münzen ist das statische Problem nicht akut. Werden alle vier Thronbeine ringsum ausgearbeitet, ist dagegen von einer bestimmten Größe ab eine Stützung des Thrones in der Mitte erforderlich.

---

[1] *MonPiot* 52 II 1962, 25 Abb. 11.

[2] Statue Kyrene : F. Bertocchi in *Sculture greche e romane di Cirene* (1959) 149ff. bes. Abb. 42. Statue Rom, Museo Nazionale delle Terme : P. Gauckler, *Le sanctuaire syrien du Janicule* (1912) 83 mit Abb. und Taf. 9.

[3] Aus der Fülle der Beispiele : *TürkArkDerg.* 8 I 1958 Taf. 14, 11 und Budde-Nicholls Nr. 56 Taf. 18 (hier Abb. 59a/b).

[4] Bündel von Kornähren bei dem Fragment einer Statue in Korinth : *Corinth* IX (1931) 30f. Nr. 23 (P.F. Johnson); s. auch unten S. 350f. Anm. 7.

[5] z.B. Statuette Kunsthandel : oben S. 68 Anm. 1 (hier Abb. 214).

[6] Vgl. die Athena des Endoios (H. Payne - G.M. Young, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis* [1936] Taf. 116), die sitzende Göttin in Berlin (Richter, *Furniture* Abb. 101-103), die 'Demeter' von Knidos, deren Stütze hohl ist (*JHS.* 71, 1951 Taf. 5-7), eine weibliche Statue aus Kyzikos in Istanbul (*IstMitt.* 15, 1965, 65ff. Taf. 30ff.), eine männliche Statuette in Alexandria (Adriani, *Repertorio* II Nr. 117 Taf. 64,203) und die Kybelestatue in Berlin (*AvP.* VII 1 [1908] 69ff. Nr. 45 Taf. 12). — Ebenso sind die Beine des Homerthrones auf dem Archelaosrelief freistehend zu denken (die hockende Ilias greift um das linke vordere), wobei in der Mitte ein massiver Sockel stehen blieb (D. Pinkwart, *Antike Plastik* IV [1965] Taf. 29).

In diesem Zusammenhang ist eine Statuette in Ostia von Interesse[1] (Abb. 11), deren Thron durch eine kalathosförmige Stütze gesichert wird. Sie verschwindet unauffällig hinter den Beinen und ist nur von den Seiten her sichtbar. An sich bedarf die Statuette mit einer Höhe von nur 0,29 m keiner Stütze von unten; um so auffälliger ist deren sorgfältige Ausführung. Entweder hat sich hier rudimentär ein Detail des Urbildes erhalten, oder es handelt sich um eine willkürliche Beifügung des Kopisten. Das einmalige Auftreten setzt den Schlüssen enge Grenzen.

Eine Thronstütze in Form eines Kalathos könnte sich für Sarapis durchaus als sinnvoll erweisen. Auf rotfigurigen Vasenbildern ein Requisit, das der Illustration der häuslichen Sphäre dient, entwickelt sich der Kalathos zu einem häufig benutzten Bestandteil der Sepulkraldarstellung und -symbolik.[2]

In gleicher Stützfunktion wie bei der Ostienser Statuette wird der Kalathos bei einer weiblichen Statue in Chalkis[3] und, wenn die vatikanische Reliefwiederholung dieses Detail richtig wiedergibt, bei dem Urbild der 'Trauernden von Persepolis' verwandt.[4] Dank der Freundlichkeit von R. Calza kann an dieser Stelle für Sarapis ein zweiter Beleg — das Fragment einer Statuette ebenfalls in Ostia — erwähnt werden.[5]

Ob als Kalathos oder in anderer Form, die Stütze muß so unter dem Sitzkasten angebracht gewesen sein, daß der Balken, der den Kopf stützte, mitten durch die Statue hindurchlief und zum Boden führte. Zweifel an der Tragfähigkeit des beschriebenen Thrones sind nicht berechtigt, weil die Statue in der Hauptsache aus einem Holzgerüst mit Bohlenverkleidung und Gold-Elfenbeinbelag bestand und nicht massiv war.

---

[1] s. oben S. 65 Anm. 6.

[2] Vgl. die Entstehungsgeschichte des korinthischen Kapitells bei Vitruv IV 1,9. Zum Kalathos auf Grabreliefs : E. Pfuhl, *JdI.* 20, 1905, 61f.

[3] W. Fuchs, *JbBerlMus.* 8, 1966, 32ff.; ders., *Die Skulptur der Griechen* (1969) 269 Abb. 297; Chr. Karusos, *MüJb.* 20, 1969, 28f. Abb. 7/8.

[4] Zuletzt E. Langlotz, *JdI.* 76, 1961, 72ff.; H. Kenner, *Wiener Studien* 79, 1966, 572ff. (mit neuer Deutung); G. Horster, *Statuen auf Gemmen* (1970) 8f.; B. Sismondo Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (1970) 101ff. und H. Hiller, *AA.* 1972, 47ff.

[5] Magazin Inv.-Nr. 210, H. 0,15 m — feinkörniger italischer Marmor. Die Arbeit ist in der Oberflächenbehandlung sehr fein. Unter dem Thron befindet sich der Ansatz eines Kalathos wie bei dem Stück im Ostienser Museum Inv.-Nr. 1125 : oben S. 65 Anm. 6 (hier Abb. 11).

Ein Sitzkissen hat der Gott sicher besessen, obwohl nur wenige Kopien es wiedergeben; fraglich dagegen ist, ob das Original auch ein Rückenkissen besessen hat, da der Gott mit seiner rechten Körperhälfte so weit nach vorn gedreht war, daß ein Kissen zwischen Rücken und Lehne keinen Halt gehabt hätte.

Gute Wiederholungen arbeiten die Rückenpartie des Gottes detailliert aus[1], doch ist bei der Mehrzahl Rückenlehne und Körper aus einem Stück gefertigt. Bei einer Kalksteinstatuette in Amsterdam (Abb. 56) ist die Ausarbeitung so summarisch, daß sogar die Verbindung zwischen Hals und Thron stehengelassen worden ist.[2]

Zu einem *θρόνος* gehört nach Athenaios V 192e ein *ὑποπόδιον*, eine Fußbank, die für die Sarapisstatue in zahlreichen Beispielen überliefert ist.[3] Sie steht schräg vor dem Thron entsprechend dem vorgesetzten rechten und dem zurückgenommenen linken Bein. Am glaubhaftesten und monumentalsten zeigt dieses Detail die große Sitzstatue in Alexandria[4] (Abb. 60). Auf weitere Belege kann verzichtet werden, da sich aus ihnen keine genauere Vorstellung vom Aussehen des Schemels gewinnen läßt. Pflanzlicher Dekor wie beim Zeus aus Solunt[5], bei der Kybele aus Baalbek[6] oder der weiblichen Statue aus Kyzikos in Istanbul[7] ist am wahrscheinlichsten, dazu vier Löwentatzen als Schemelbeine.

Über die Basis des Urbildes, die sichtbarer Teil des Ganzen gewesen sein muß, wird sich eine Bemerkung versagt, weil die Basen der

---

[1] Vgl. Budde - Nicholls Nr 55 Taf. 18 (hier Abb. 12a-c).

[2] Ponger, *Skulptur* Nr. 103 Taf. 24/5.

[3] Bei kleinformatigen Werken sind Fußbank und Sitzbild des Gottes aus einem Stück gearbeitet. Dies gilt in besonderem Maße für Bronzestatuetten. Vgl. etwa D.G. Mitten - S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World*, Ausstellungskatalog 1967/68 (1967) Nr. 272 und H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections*, Ausstellungskatalog 1970/71 (1970) 207f. Nr. 97.

[4] W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 274 Abb. 302; H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 154 Abb. 138.

[5] H. Möbius, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen* (1929) Taf. 69c; *EAA*. VII (1966) 1263 Abb. 1398; Inst. Neg.Rom 2581. Weitere Literatur unten S. 350 Anm. 2.

[6] *Baalbek* I (1921) Taf. 13.

[7] E. Hoffmann, *IstMitt.* 15, 1965, 65ff. Taf. 30ff.

Wiederholungen den Geschmack ihrer Zeit, nicht aber den des Bryaxis widerspiegeln.

Als ganzes erweist sich der Sarapisthron als konventionelles Gebilde, das fest in der Entwicklung dieses Möbels wurzelt. Die Kopisten haben sich an diesem nicht unwesentlichen Detail des Gesamtkunstwerkes entweder völlig uninteressiert gezeigt oder es mangels Autopsie in unzulässiger Weise ins Dekorativ-Repräsentative verzerrt.

STATUE

Die Sitzhaltung und das Aussehen der alexandrinischen Sarapisstatue sind im großen und ganzen gut rekonstruierbar, auch wenn bei Einzelheiten gelegentlich die Häufigkeit der Darstellung den Ausschlag geben muß.[1] Die Gespanntheit des Urbildes, die verschobene Axialität und die Diagonalkomposition, die von der vorgestreckten Rechten bis in die erhobene Linke der Statue eine dritte Dimension verschafften, sind in den Wiederholungen allerdings nur noch matt zu erahnen; sie haben den Bewegungsreichtum des Vorbildes fast ausnahmslos eingebüßt.

Der Gott saß in ruhiger Gebärde auf dem Thron. Die ein Zepter fassende Linke war so erhoben, daß linke Schulter und linker Oberarm etwa eine Waagerechte bildeten. Der rechte Arm war bei leicht fallender Schulter gesenkt und angewinkelt nach vorn und zur Seite gestreckt. Der Gott thronte nicht streng frontal. Die rechte Körperhälfte war so weit nach vorn geschoben, daß die gleichzeitig zurückgedrängte linke Seite der Thronlehne nahe kam. Diese diagonale Sitzhaltung bewirkte, daß das rechte Bein ausgreifend nach vorn und das linke angezogen zurückgestellt wurde. Auf die Sichtbarmachung der Funktionalität der Gliedmaßen ist bei den Wiederholungen in der Regel verzichtet worden.

Der Kopf war nicht — wie es die meisten Wiederholungen zeigen — starr und unbeweglich nach vorn gerichtet, sondern leicht zu seiner rechten Schulter gedreht[1] und nach vorn geneigt.[2] Für den Kopf in Genf, Musée d'Art et d'Histoire (Abb. 169a-d), den Jucker für den Rest einer besonders getreuen Reproduktion des Urbildes hält, ergibt sich durch die Drehung nach rechts zwischen Querachse des Kopfes und der Rückenlehne ein Winkel von etwa 15°.[3]

---

[1] Die bislang genauesten Beschreibungen bei Amelung, *Sarapis* 195ff. und Reynolds 64ff.

Für den Gesamtaufbau sei auf die Bronzestatuette in Amsterdam[4] verwiesen (Abb. 108), die trotz ihrer miniaturhaften Abmessungen noch einiges von der gespannten Lebhaftigkeit des Urbildes durchscheinen läßt. Das gilt in begrenzterem Umfang auch für eine Marmorstatuette in Cambridge[5] (Abb. 12a-c) und die monumentale Wiederholung in Alexandria (Abb. 60), die jedoch sehr stark auf Vorderansicht hin angelegt ist.

Von der Armhaltung war bereits kurz die Rede. Die Linke war erhoben und hielt ein Zepter etwa in der Manier des sitzenden Homer auf dem Archelaosrelief[6], doch hat es sich in den wenigsten Fällen erhalten.[7] Für Koroplasten erschwerte es die Darstellung, so daß es bei den Terrakotten in der Regel fehlt (z.B. Abb. 235.237). Den alexandrinischen Münzen aber können wir entnehmen (z.B. Abb. 10b. 316b), daß es nicht etwa wie bei dem kapitolinischen Weihrelief (Abb. 191) nur bis auf das Thronkissen reichte — also ein Kurzzepter war —, sondern auf dem Boden senkrecht aufstand.[8] Der rechte Arm des

---

[1] z.B. Terrakottaköpfchen Bonn : Castiglione 26 Nr. 11 Abb. 18 (hier Abb. 102). Bronzeapplik Paris : de Ridder, *Bronzes* II Nr. 3478 Taf. 118. Specksteinbüste Kunsthandel : *Antike Kunst und Ausgrabungen*, Auktion H.H. Kricheldorf III 2, Stuttgart 27.2.1957 Nr. 106 Taf. 4 (hier Abb. 111). Die Wendung des Köpfchens *EA.* 905 zur linken Seite ist falsch (hier Abb. 110a/b).

[2] Die Neigung nach vorn ist noch an einigen Büsten abzulesen. Büste Vatikan : Lippold, *Vat. Kat.* III 1 Nr. 549 Taf. 36 (hier Abb. 271). Büste Rom, Museo Capitolino : Stuart Jones, *Pal. Cons.* 229 Nr. 37 Taf. 86. Falsch ist die Neigung in den Nacken z.B. des Elfenbeinköpfchens : *Ancient Art in American Private Collections.* A Loan Exhibition at the Fogg Art Museum of Harvard University 28.12.1954 - 15.2.1955 (1954) Nr. 332 Taf. 94 (hier Abb. 101).

[3] Vgl. die Abb. bei H. Jucker, *Genava* 8, 1960, 115 Abb. 1 (hier Abb. 169a-d).

[4] H.C. v. Gulik, *Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Museum*, Archaeologisch-Historische Bijdragen VII (1940) Nr. 58 Taf. 15.

[5] Budde - Nicholls Nr. 55 Taf. 18.

[6] D. Pinkwart, *Antike Plastik* IV (1965) Taf. 29.

[7] Ps. - Kall. I 33 erwähnt ein Zepter für Sarapis.

[8] z.B. *BMC.Alex.* 748 Taf. 15.

Gottes war mit geöffneter Handfläche über die Armlehne hinweg über den zu seiner Rechten sitzenden Kerberos, seinem Begleittier, gestreckt.[1] Bei einigen Wiederholungen liegt die Hand direkt auf dem mittleren Kerberoskopf auf, was aber nicht ohne weiteres auf das Urbild zurückgehen muß. Charakteristisch zu sein scheint aber die besänftigende Handbewegung als Geste, die das wilde Höllentier zügeln soll.

Seiner Funktion beraubt schwebt der rechte Arm des Gottes in der Luft, wenn — wie auf Münzen — Kerberos ganz fehlt (z.B. Abb. 335b) oder so klein gebildet ist, daß die enge Beziehung zwischen Arm und Tierkopf nicht mehr erkennbar wird. In einen anderen Zusammenhang gehören diejenigen magischen Gemmen, auf denen Kerberos gegen einen Skorpion ausgetauscht ist[2] und auf eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Götterbildes zugunsten magischer Spekulationen verzichtet wird.

Die Mehrzahl der Wiederholungen weist auch im Büstenausschnitt — zwar nur im Ansatz — die beschriebene Armhaltung auf.[3] Abweichungen sind eigenwillige Kopistenveränderungen und leicht erklärbar. So fallen z.B. unter den Büsten einige Wiederholungen auf, bei denen beide Schultern in gleicher Weise abfallend gearbeitet sind, so daß der Büste als Ausschnitt aus einem größeren Ganzen nicht mehr zu entnehmen ist, daß der linke Arm ursprünglich gehoben war. Diese Gleichförmigkeit entspringt der Absicht der Kopisten, eine möglichst gleichmäßig harmonische Büstenform zu erreichen. Es sei nur auf wenige Beispiele verwiesen : die Büste ehemals in der Sammlung M. v. Heyl[1] (Abb. 213), eine kleine unveröffentlichte Büste im Londoner Wellcome Historical Medical Museum[2] (Abb. 13), eine Büste aus Argyroupolis (Bezirk Rethymnon)[3] und eine reliefierte Sarapis-Heliosbüste auf einem Hermenschaft im Magazin des Museums zu Ostia[4] (Abb. 14). Selbst alexandrinische Kopisten scheuten sich nicht, der Symmetrie halber die obligatorische Armhaltung im Büstenausschnitt willkürlich zu verändern[5] oder das Himation entgegen dem Vorbild über beide Schultern zu führen, um dem Betrachter eine in sich spiegelgleiche Büste zu bieten.[6] Dagegen werden bei Büsten nie beide Armstümpfe als zu erhobenen Armen gehörig gekennzeichnet. Gelegentlich jedoch wird der Büstenausschnitt an den Schultern so schmal und unglücklich gewählt, daß dadurch unbeabsichtigt dieser Eindruck entsteht.[7]

---

[1] E. Petersen (*ARW.* 13, 1910, 72) hat vermutet, daß Bryaxis die Anregung zum Motiv der über ein Begleittier gehaltenen Hand von dem sitzenden Asklepios des Thrasymedes in Epidauros, der auf Münzen überliefert ist, bezogen habe. Eine schöne Drachme: Münzen und Medaillen A.G. Liste 315, August 1970 Nr. 5. Obwohl U. Wilcken (*JdI.* 32, 1917, 192f. Vgl. auch Picard in Lauer-Picard 244f.) der These von Petersen zugestimmt hat, scheint mir die Handhaltung des Sarapis eine selbständige Erfindung des Bryaxis zu sein. In den falschen Zusammenhang wird die Haltung des rechten Armes gerückt von H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) 154f.

[2] z.B. Amsterdam, Allard Pierson Museum Inv.-Nr. 8453 : P.J. Sijpesteijn, *BAntBeschav.* 45, 1970, 175f. Nr. 1 Abb. 1.

[3] Am einprägsamsten zeigen es mehrere Basaltbüsten. Unter ihnen ragt die Sarapis-Heliosbüste auf einem Basaltdiskus im British Museum heraus: H.B. Walters, *BrMQu.* 4, 1929/30, 4f. Nr. 10 Taf. 6; Brady, *Repertory* Nr. 23; H. Seyrig, *AIPhOr.* 13, 1953, 603ff. Taf. 1 (*Mél.I.Lévy*); weiteres unten S. 216f. (hier Abb. 165a/b).

Neben dem gelegentlich willkürlich veränderten Büstenausschnitt kommt in der Kleinkunst — und in wenigen Fällen auch in der Großplastik[1] — die vertauschte Armhaltung vor, d.h.: der rechte Arm ist erhoben und der linke gesenkt. In der Kleinkunst — bei Münzen[2], Terrakotten[3] und Gemmen[4] — resultiert dieser Fehler ganz offenbar aus der Abhängigkeit der genannten Gattungen von Negativformen. Die Stempelschneider und Koroplasten haben bei der Anfertigung der Matrizen nicht berücksichtigt, daß im Abdruck das Vorbild seitenverkehrt erscheint. Daß die Lösung für das Zustandekommen der seitenverkehrten Darstellung des Gottes in der Kleinkunst in dieser Richtung zu suchen ist, zeigt ein Bronzetäfelchen aus Smyrna. Da es bei Drexler[5] und Walters[6] nur kurz behandelt ist, wird hier die Gelegenheit benutzt, es erstmals in einer Aufnahme vorzulegen (Abb. 16). Links sitzt Sarapis mit vertauschter Armhaltung; davor nach rechts eine bärtige Männerbüste und ihr gegenüber nach links blickend eine jugendlich männliche Büste, beide mit Lorbeerkranz, sowie dahinter eine Frauenbüste ebenfalls nach links. Das Täfelchen trägt die linksläufige, spiegelverkehrte Inschrift : *Μυστῶν πρὸ πόλεως Βρεισέων.*[7] Im Abdruck klärt sich das Problem : Sarapis erhält die gewohnte Armhaltung, und die Schrift wird lesbar.[8] Weiterhin sei an einen alexandrinischen Formstein aus Serpentin im Turiner Museo Egizio[9] erinnert, in den beidseitig als Negative verschiedene Motive, darunter auch ein seitenverkehrt sitzender Sarapis, eingeschnitten sind. Im Positiv des Abdrucks bekommt Sarapis sein gewohntes Schema. Für die Gemmen ist erst jüngst betont worden, daß der Abdruck die »gewünschte Ansicht« wiedergibt.[1] Es wird nicht weiter auf jene Denkmäler eingegangen, bei denen neben der Armhaltung auch die Requisiten willkürlich verändert worden sind. Dagegen lohnt noch ein Blick auf ein großplastisches Beispiel: das Fragment einer Sitzstatue aus El Quês bei Bahnasa (heute in Kairo), das die Armhaltung des Urbildes spiegelbildlich wiederholt (Abb. 115). Es ist bestritten worden, daß überhaupt Sarapis dargestellt sei, weil zu beiden Seiten des Kopfes Widderhörner herauswachsen. Rubensohn[2], Kraus[3] und Laubscher[4] bezeichnen die Statue deshalb als Ammon. Adriani erklärt sie nicht überzeugend für einen Dionysos-Sarapis.[5] Allein L. Budde[6] und Ch. Picard[7] nennen sie Sarapis, freilich ohne sich an der falschen Armhaltung zu stören. Ungeachtet dieser Kontroverse machen Bart- und Haartracht sowie Gewand eine Benennung auf Sarapis möglich.[8] Der Fundort legt die Vermutung nahe, daß die Statue ursprünglich in Oxyrhynchos gearbeitet worden ist. Von dort stammen auch die Fragmente einer anderen Statue, die Th. Kraus bekannt gemacht hat.[9] Aus mehreren Gründen haben beide Statuen ursprünglich sicher nicht als Gegenstücke zusammengehört. Doch bietet diese Aufstellungsmöglichkeit überhaupt einen Hinweis auf das Zustandekommen der vertauschten Armhaltung bei großplastischen Denkmälern,

---

[1] *Die Kunstsammlungen Baron Heyl/Darmstadt* II. *Sammlung antiker Kunst*, Versteigerung Galerie H. Helbing, München 30.10.1930 Nr. 5 Taf. 9. Der heutige Aufbewahrungsort ist nach einer freundlichen Mitteilung von E. Langlotz unbekannt.

[2] C. Vermeule - D. v. Bothmer, *AJA*. 63, 1959, 333 Nr. 9.

[3] *Β. Δ. Θεωφανείδου*, *'Εφημ*. 1948/49, *Χρον*. 10 Nr. 3 Abb. 18/9.

[4] Inv.-Nr. 1291. H. der Büste 0,37m — Br. 0,20m. Marmor. Gef. 1939 in einer Bottega an der Via della Foce in der Nähe des Sarapeums (H. Bloch, *AJA*. 63, 1959, 225ff. und Malaise, *Inventaire* 78f. Nr. 66). Kurz behandelt bei R. Calza - E. Nash, *Ostia* (1959) 74; Jucker, *Bildnis* 186 Abb. 82 (inzwischen im Magazin). Die Büste stellt eindeutig Sarapis-Helios dar. Die sechs Strahlen sind nur noch schwach zu erkennen. R. Calza ermöglichte das Studium des Originals. Die Inschrift bei Vidman, *Sylloge* Nr. 533d und Malaise, *Inventaire* 72f. Nr. 22 : (in antica) *Τ. Στατείλι|ος Ἄλκιμος | καὶ Στατει | λία Εἰσιὰς θρε||πτὴ αὐτοῦ ἀνέ|θηκαν.* (in postica) *Τ. Στατίλιος | Ἄ[λκ]ιμος | καὶ Στατει|λ[ία Εἰ]σιὰς θρε||πτὴ αὐτοῦ ἀνέ|θηκαν.*

[5] *Catalogue sommaire* 2592; Brady, *Repertory* Nr. 10; Jucker, *Bildnis* 188 Abb. 93 (hier Abb. 156).

[6] z.B. Büste in Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 22189 : Adriani, *Repertorio* II Nr. 159 Taf. 77,256 (hier Abb. 15).

[7] z.B. Büste Avignon : Espérandieu, *Recueil* III Nr. 2544; J. Girard, *Musée Calvet. Catalogue illustré* (1924) 22 Nr. 146; Statuenapp. Köln Neg. F 20384/5. Die Büste trägt Chiton und Himation, dabei sind die Falten künstlich so gleichmäßig arrangiert, daß das Himation als eigenständige Gewandpartie kaum wahrnehmbar ist.

---

[1] z.B. Statuette aus dem delischen Sarapeum B : J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 427 Taf. 58 (A 1936).

[2] z.B. Abb. 336.

[3] z.B. Vogt, *Terrakotten* Taf. 4,1.

[4] G.M.A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems. Metropolitan Museum of Art* (1956) Nr. 256 Taf. 37; *Germania* 15, 1931 Taf. 19,2; *Catalogue of the Southesk Collection of Antique Gems, formed by James, ninth Earl of Southesk,* edited by his Daughter Lady Helena Carnegie (1908) K 2 Taf. 10; A. Delatte - Ph. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques* (1964) Nr. 100; C. Smith - C. Hutton, *Catalogue of the Antiquities Coll. W.F. Cook* II (1908) Nr. 48 Taf. 2.

[5] Drexler 112 (3).

[6] *Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Bronzes* Nr. 887.

[7] *Βρεισεῖς* sind Mysten des Dionysos Briseus in Smyrna.

[8] Das Täfelchen ist daneben von ikonographischem Interesse. Drexler dachte bei den Büsten an Gallien, Saloninus und Salonina; Walters a.O. und Bernoulli, *Römische Ikonographie* II 3 (1894) 141 an Philippus Arabs, Philippus II. und Otacilia. Die Frisur der Frau paßt zu der Büste München : Th. Kraus, *Das römische Weltreich,* Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) Abb. 320. Trifft die Deutung auf Otacilia Severa zu, ließe sich die Entstehungszeit des Täfelchens zwischen die Jahre 247-249 n. Chr. eingrenzen.

[9] Th. Schreiber, *Die alexandrinische Toreutik* I, *AbhLeipzig* Bd. 14 Nr. 5 (1894)

---

287 A' Taf. 1b (Zeichnung nach Abguß); ders., *AJA*. 3, 1887, 369ff. Taf. 31 B (Photo nach Abguß); A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria* (1959) Taf. 36, 105 (Photo der Matrize).

[1] G. Horster, *Statuen auf Gemmen* (1970) 7.

[2] *AA*. 1923/24, 337ff. Nr. 6.

[3] Kraus, *Sarapiskopf* 97; ders., *Gnomon* 34, 1962, 715.

[4] *Tempelkultbilder* Anm. 477 Taf. 5,2.

[5] *Repertorio* I Nr. 64 Taf. 46f., 131. 133.

[6] *AA*. 1952, 118ff.

[7] *RA*. 1956 1 71f.

[8] Nach Adriani haben sich auf dem Kopf Spuren des Kalathos erhalten.

[9] Kraus, *Sarapiskopf* 88ff. Abb. 1/2; ders., *Zeugnisse* 97f. Abb. 48.

das nicht, wie in der Kleinkunst, als Kopistenversehen zu erklären wäre.[1]

Die ursprüngliche Beinhaltung der Sarapisstatue ist eindeutig bestimmbar. Das rechte Bein war ausgreifend nach vorne gestellt und stand mit ganzer Sohle auf, während das linke angezogen nur mit den Zehen den Boden berührte. Der andere Überlieferungszweig mit umgekehrter Beinhaltung ist falsch.[2] Die meisten Wiederholungen geben die Beinhaltung durch Parallelstellung zu starr und leblos wieder. Das Fehlen der verschobenen Achsen und des trichterförmigen Auseinanderklaffens der Oberschenkel, das ursprünglich eine asymmetrische Verschiebung der Unterschenkel bewirkt haben muß, geht zu Lasten der Kopisten.

Von der Kopfhaltung wurde schon kurz gesprochen. Hier sollen noch einige fixierbare Details der Frisur und des Bartes genannt werden.

Die Länge des Kopfhaares reichte nach Ausweis guter Wiederholungen bis auf die Schultern.[3] Eine spezielle Erfindung hellenistischer Gemmenschneider sind die waagerecht links und rechts vom Kopf abstehenden Haarzungen[4] (z.B. Abb. 88.91). Dabei kann es sich unmöglich um Andeutungen von Sonnenstrahlen handeln. Für das Kultbild ist diese Form undenkbar. Dort reichten die Locken in Strähnen vom Oberkopf bis auf den Gewandsaum am Hals herab; Beispiele zu nennen erübrigt sich. Dagegen bleibt unklar, ob das Hinterkopfhaar in gleicher Weise plastisch modelliert oder vereinfachend reliefiert war. Die Wiederholungen bringen deshalb keine

---

[1] Zu seitenverkehrten Kopien als Folge einer dekorativ verdoppelten Aufstellung zuletzt: H. Lauter, *BJb.* 167, 1967, 123ff. Neuerdings noch der seitenverkehrte Ariadnekopf: Ars antiqua AG, Lagerkatalog 3 (Dez. 1967) Nr. 1 Taf. 1.

[2] Statue Antakya: S. Keskil, *TürkArkDerg.* 12 II 1963, 88ff. Abb. 1-3. — Gemälde aus einem Haus in der Nähe des Flußhafens in Rom: H. Fuhrmann, *AA.* 1940, 485f. Abb. 36; weitere Literatur unten S. 89 Anm. 5 (hier Abb. 34). — Münzen: *BMC. Alex.* 748 Taf. 15; *Dattari* 4359 Taf. 23; Münzhandlung Basel, Auktion 1, 28.6.1934 Nr. 1702; Jucker, *Aegyptiaca* 296 Abb. 12.

[3] Zu kurz bei einem Kopf in Korinth: Ch.H. Morgan II, *AJA.* 41, 1937, 540 Abb. 1; E. Capps Jr., *Hesperia* 7, 1938, 549 Abb. 8; Brady, *Repertory* Nr. 70; O. Broneer, *Corinth* I 4 (1954) 134.137 Taf. 44,2; P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik, Griechenland und Rom* (1960) 196 Taf. 10; Inst.Neg.Rom 63.455.

[4] s. unten S. 161ff. (hier Abb. 88ff.).

Klarheit, weil die Kopisten bei der größtenteils frontalen Einansichtigkeit nicht sichtbare Stellen vernachlässigten.[1] Alexandrinische Billon- und Bronzeprägungen zeigen seit Nero die Frisur des Gottes in folgender Weise (Abb. 343ff.) : Das Kopfhaar ist in zwei Zonen geteilt, die durch ein Band oder einen Lorbeerkranz getrennt werden.[2] Das auf diese Weise[3] abgetrennte Hinterkopfhaar ist in parallelen Strähnen reliefartig angegeben, während das übrige Haupthaar kreisförmig um das Gesicht wallt.[4] Diese Frisur darf auch für das Original vermutet werden.[5]

Ein schwieriges und innerhalb der derzeitigen Forschung zentrales Thema ist die Frage nach der Frisur auf bzw. oberhalb der Stirn, kurz : Fransen oder Anastole? In der Einführung wurde bereits auf die Kontroverse hingewiesen. Eine eindeutige Entscheidung ergibt sich aus der Behandlung beider Typen in den Kapiteln 5-7. Die dortigen Ergebnisse vorweggreifend kann folgendes gesagt werden : Zahlenmäßig überwiegt die Fransenfrisur bei weitem. Deshalb ist sie auch seit langem für das Urbild in Anspruch genommen worden. Die Anastole erlebt ihre Blüte während des mittleren und späten Hellenismus.

Zuletzt hat Castiglione im Gegensatz zur bisherigen Forschung nicht die Fransen-, sondern die Anastolefrisur für diejenige des Urbildes erklärt. Er begründet dies mit der starken Denkmälerkonzentration dieses Typus in hellenistischer Zeit. Dem läßt sich entgegenhalten : Die Ausbreitung des Sarapiskultes ist, solange Sarapis als

---

[1] Extreme Vernachlässigung der Rückseite bei einem qualitativ schlechten Kopf in Bochum, Archäologisches Institut der Universität Inv.-Nr. S 262 (hier Abb. 17a-d) und bei einem Kopf in Pisa : F. Poulsen, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen* (1928) 57 Nr. 1 Abb. 139; Brady, *Repertory* Nr. 85; Inst.Neg.Rom 34.1312-15 (hier Abb. 217a-d).

[2] Band wie Lorbeerkranz kommen in gleicher Weise häufig vor.

[3] Vgl. Jucker, *Reproduktionen* 91.

[4] Vgl. etwa die prachtvolle AE-Drachme aus dem 16. Jahr des Hadrian : *Niggeler* II Nr. 706 Taf. 10 (hier Abb. 119b).

[5] Das bestätigt die Büste aus Argyroupolis, die in besprochener Weise frisiert ist : Auf dem Hinterkopf kleine parallele Strähnen, im Nacken und an den Seiten breite, wulstige Locken, ohne daß die abrupte Trennung durch ein Band motiviert wäre. Ähnliches gilt für viele Köpfe, bei denen sich der Übergang aber stufenlos vollzieht, z.B. Büste Villa Albani (Abb. 192) und Kopf Genf (Abb. 169a-d). Zur Hinterkopffrisur der alexandrinischen Statue zuletzt : C. Rolley, *BCH.* 92, 1968, 193.

Propagandagott eng mit dem ptolemäischen Königshaus verknüpft war und sein Kult mehr aus loyaler Gesinnung dem Herrscherhaus gegenüber als aus echtem religiösen Interesse praktiziert wurde, nur sehr zähflüssig verlaufen. Davon ist auch die Zahl der plastischen Sarapisdenkmäler beeinflußt worden, wie der Geschichte der Wiederholungen zu entnehmen ist. Die Zurückhaltung der einheimischen Bevölkerung, die neben anderem in dem für Ägypter ungewöhnlichen Aussehen der Statue begründet sein dürfte, zwang Kopisten der Frühzeit zwecks Popularisierung zu ikonographischen Konzessionen mit traditionellen Göttern.[1] So schlägt sich etwa das Ungewohnte des Kalathos während des Hellenismus in einer Fülle von Varianten nieder.

Die Fransenfrisur des Urbildes wird zunächst unterschlagen und auf die Anastole des Zeus zurückgegriffen. Dies ändert sich erst in dem Augenblick, in dem der Kult, losgelöst vom Königshaus, populär wird, sich frei entfaltet und die Massenproduktion der Denkmäler beginnt.

Nach dem Zusammengehen von Ost und West seit augusteischer Zeit rückt Alexandria noch stärker in den Mittelpunkt. Aus Papyri und Inschriften ist der kaiserzeitliche Besucherstrom nach Alexandria und speziell ins dortige Sarapeum bekannt.[2] Dadurch wird das Aussehen des Gottes kontrollierbar. Die Folge ist eine zunehmende Vereinheitlichung seines Bildes und besonders seiner Frisur.

Bei der Mehrzahl der Wiederholungen mit der Fransenfrisur fallen fünf Locken in die Stirn, bei einigen auch vier, drei, zwei oder sechs.[3] Mit der gebotenen Reserve darf sich für die Fünfzahl als ursprüngliche Lockenzahl entschieden werden.[4] Auf einer singulären Bronze-Drachme des Antoninus Pius (Jahr 24 = 160/1 n.Chr.) ist eine Sarapisbüste in Vorderansicht mit drei in die Stirn fallenden Locken dargestellt[5]

---

[1] s. unten S. 351f.

[2] s. unten S. 239 mit Anm. 3.

[3] Reynolds 142 glaubt, daß erst die römische (nach ihr hadrianische) Kultstatue fünf Locken besessen habe. Die Fünfzahl ist jedoch schon vorhadrianisch nachweisbar.

[4] Vgl. unten S. 213 und 216. Ebenso Picard, *Manuel* 887 und D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 63.

[5] *Niggeler* II Nr. 757 Taf. 14. Mit diesem Stück entfällt gleichzeitig die Annahme Parlascas von der frühesten Frontaldarstellung des Sarapis auf alexandrinischen Münzen: *Mumienporträts und verwandte Denkmäler* (1966) 173.

(Abb. 20b). Trotz der vorzüglichen Ausführung des Stückes wird diese Zahl jedoch nicht die authentische sein.[1] In dem kaiserzeitlichen Kopienbestand werden die Stirnlocken schematisch und einfallslos nebeneinandergesetzt. Die Locken des Urbildes werden sich den durch die Haltung bedingten Asymmetrien und verschobenen Achsen des Kopfes organischer angepaßt haben.[2]

Oberhalb der Stirnlocken wird bei den meisten Wiederholungen ein Büschel von mehreren zangenförmig angelegten Haarsträhnen sichtbar, das aufgrund seiner Ausgefallenheit einerseits und seinem konstanten Auftreten andererseits — selbst bei provinziellen Reproduktionen minderer Qualität[3] — unbedingt dem Urbild eigen gewesen sein muß. Diese besonders abgesetzten Locken kommen in der Regel nur bei Köpfen mit Fransen vor, in Ausnahmen auch bei Köpfen mit Anastole.[4] Es ist eine zweite Lockenreihe oberhalb der Fransen, die entweder unregelmäßig zangenförmig[5] und zerzaust sein[6] oder den fünf darunterliegenden Stirnlocken entsprechen kann.[7]

---

[1] Sicher Unrecht hat D. Dietrich, *Das Altertum* 14, 1968, 210, der sieben Stirnlocken annimmt und diese Zahl auch auf den Sarapistypus des Septimus Severus-Porträts überträgt (vgl. oben S. 25f. Anm. 1).

[2] Die Unsicherheit hellenistischer Kopisten offenbart ein Kameo in Neapel, der die Vermengung von Anastole- und Fransenfrisur zeigt : A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* I (1900) Taf. 59, 10; Lippold, *Gemmen* Taf. 4,1; H. Gebhart, *Gemmen und Kameen* (1925) 63 Abb. 73; G.M.A. Richter, *Engraved Gems of the Greeks and Etruscans* (1968) Nr. 590. — Ebenso eine Verlegenheitslösung stellt die unklar als Masse und nicht in Einzellocken in die Stirn fallende Haarkappe bei folgenden Stücken dar : *EA*. 2302/3. Espérandieu, *Recueil* III Nr. 2544 (s. oben S. 75 Anm. 7). T.L. Shear, *Hesperia* 4, 1935, 398 Abb. 24; Brady, *Repertory* Nr. 27 (hier Abb. 294).

[3] s. z.B. das Alabasterköpfchen in Bukarest, Nationalmuseum Inv.-Nr. L 727 : G. Bordenache, *Sculture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest* I (1969) Nr. 166 Taf. 72.

[4] Castiglione 26 Nr. 11 Abb. 18; H. Jucker, *RM*. 68, 1961, 103 Anm. 48 (hier Abb. 102).

[5] Zwei Beispiele : Kopf in Alexandria (*Repertorio* II Nr. 156 Taf. 76, 253; hier Abb. 152) und Kopf im Musée du Louvre (*Catalogue sommaire* 2591; Brady, *Repertory* Nr. 8; H.P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* [1947] 81 Abb. 55; Inst. Neg. Rom 40.338; Photo Giraudon 31661; hier Abb. 231).

[6] z.B. Basaltdiskus London : oben S. 74 Anm. 3 (hier Abb. 165a/b). Büste Villa Albani : unten S. 231 Anm. 1 (hier Abb. 192). Kopf ehemals Kunsthandel : *Antiquités égyptiennes et romaines appartenant à P. Philip et à divers amateurs*, Vente Paris, Hotel Drouot 10.-12.4.1905 Nr. 457 (hier Abb. 154). Büste Prag : Castiglione 19 Abb. 6.

[7] Basaltbüste Paris : *Catalogue sommaire* 2590; Brady, *Repertory* Nr. 9; Photo Giraudon 31659 (hier Abb. 234).

Die Notwendigkeit dieser Lockenreihe ergibt sich nicht ohne weiteres aus der Frisur selbst. Der Vorschlag Juckers scheint am naheliegendsten: »So wie der eigentümliche Haarwirbel schon am Original vornehmlich dazu bestimmt gewesen zu sein scheint, das harte Zusammentreffen des Hauptes mit dem unorganischen Attribut (*sc.* Kalathos) verhüllend zu mildern«.[1] Dieser Aufgabe entledigt finden sich die Haarbüschel rudimentär an vielen Köpfen, ohne daß der jeweilige Kopist noch den ursprünglichen Sinn verstanden hätte.[2]

Unter den Wiederholungen genießt diejenige Barttracht den Vorzug, bei der der dichte und lockige Bart in zwei Hälften gespalten und in zwei Spirallocken nach unten ausläuft. Diese Barttracht, die später Septimius Severus so ausgeprägt trägt, hat dazu geführt, daß severische Sarapiswiederholungen hinsichtlich der Bartgestaltung mit den gleichzeitigen Kaiserporträts nahezu identisch sind.

Der Bart des Sarapis zeichnet sich aber bei den guten Wiederholungen noch durch eine Eigenart aus, auf die zuerst Th. Kraus hingewiesen hat.[3] Zwischen beiden Barthälften kommen zwei weitere, sich überlappende Haarbüschel zum Vorschein, so daß man streng genommen von einer Dreiteilung reden müßte.[4] Alle anderen Bartformen, ob nun der durchlaufende kleingeflockte Bart der Büste in der Villa Albani[5] (Abb. 192) und einer Büste im Louvre[6] (Abb. 234), der aus Korkenzieherlocken bestehende Bart zweier Köpfe in Korinth[7] und im Kunsthandel[8] (Abb. 300) oder der in der Mitte gescheitelte und waagerecht auseinandergestrichene Bart des Kopfes aus dem Mithräum von Santa Prisca[1] (Abb. 142) und einer Alabasterbüste in Houston[2] (Abb. 222a) sind willkürliche Kopisteneingriffe in die Ikonographie des Urbildes.[3]

---

[1] *Genava* 8, 1960, 116.

[2] z.B. E. Babelon - J.-A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale* (1895) 14 Nr. 30 (hier Abb. 149).

[3] Kraus, *Sarapiskopf* 93.

[4] z.B. Kopf Alexandria : Adriani, *Repertorio* II Nr. 156 Taf. 76, 253 (hier Abb. 152). Kopf Musée du Louvre : s. oben S. 81 Anm. 5 (hier Abb. 231). Büste Alexandria : Adriani, *Repertorio* II Nr. 157 Taf. 77, 254 (hier Abb. 202). Statuette Kairo Inv.-Nr. 86128 : Reynolds 69f. 118 Abb. 4.

[5] J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* II 1, 1 (1871) 310 Nr. 10; *EA.* 4313/4; Helbig^3 II (1913) Nr. 1931; Brady, *Repertory* Nr. 76; J. Charbonneaux, *MonPiot* 52 II 1962, 22ff. Abb. 7.9; Picard, *Manuel* Taf. 22; *EAA.* VII (1966) 205 *s.v. Serapide* Abb. 261; Foto Alinari 27661.

[6] s. oben S. 81 Anm. 7.

[7] s. oben S. 78 Anm. 3.

[8] *Antike Kunstwerke,* Ars Antiqua AG, Auktion V, Luzern 7.11.1964 Nr. 9 Taf. 5.

Für den Schnurrbart überliefern die guten Wiederholungen die Einrollung der rechten Spitze nach innen und der linken nach oben und außen.

Der Kopf des Sarapis wurzelt ganz in der Tradition der bärtigen Götterköpfe des späten 4. Jhs. v.Chr. : ein festumrissener rechteckiger Gesamtkontur, der sich nach unten durch die Gliederung des Bartes auflockert. Der kompakten Haarmasse, einschließlich des den Mund verdeckenden Schnurrbartes und der Stirnlocken, steht nur wenig sichtbare, sich nach unten leicht verengende Gesichtsfläche gegenüber mit einer gewölbten Stirn und einem Buckel zum Nasenbein hin. Dieser trägt zu einer Konzentration der Augenpartie bei. Die Brauenlinie ist entsprechend der Kopfhaltung leicht verschoben, so daß die linke Braue etwas höher als die rechte liegt. Diese Feinheit läßt sich freilich nur an den wenigsten Wiederholungen ablesen.[4]

Das auffallendste Charakteristikum der Sarapisstatue war der Kalathos auf dem Kopf, der selbst noch indirekt durch seine Befestigungsspuren auf dem Oberkopf viele sonst nicht mehr benennbare bärtige Götterköpfe als Sarapiswiederholungen ausweist.[5]

Von Osiris übernimmt Sarapis temporär die ägyptische Götterkrone.[6]

---

[1] M.J. Vermaseren - C.C. van Essen, *The Excavations in the Mithraeum of the Church of Santa Prisca* (1965) Taf. 105; Malaise, *Inventaire* 228 Nr. 415. Weitere Literatur unten S. 202 Anm. 1.

[2] Jucker, *Aegyptiaca* 321 Abb. 47; ders., *Reproduktionen* 84 Anm. 31; H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections*, Ausstellungskatalog 1970/71 (1970) 72ff. Nr. 22 Abb. 22 a/b.

[3] Vgl. Picard, *Manuel* 883.

[4] Detailliertere Aussagen über die ursprüngliche Augenbildung würde den Kopienbestand überfordern. Wenn Waldhauer (*Ermitage* I 57 zu Nr. 40) Ähnlichkeiten bei drei Wiederholungen feststellt, kann das nicht als ausreichendes Fundament für verbindliche Feststellungen angesehen werden.

[5] Zum Kalathos in Ägypten : H. Möbius, *Alexandria und Rom*, *AbhMünchen* NF. H. 59 (1964) 34. Vgl. außerdem oben S. 2 Anm. 2.

[6] z.B. Gemme in Chicago, Oriental Institute Inv.-Nr. A 29790 : C.H. Kraeling, *Archaeology* 8, 1955, 257 Abb. 6; G.M.A. Richter, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans* (1968) Nr. 639 (hier Abb. 62) und Bronzebüste in der Galleria Borghese : GFN. F - 3861 (hier Abb. 114).

Nur in der Kleinkunst bleibt die hellenistische Form des Kalathos mit übereinandergestülpten Blätterreihen beliebt[1], so daß sie schon deshalb für das Urbild ausgeschlossen werden darf.[2]

Der Kalathos des Urbildes besaß jene Form, wie sie in zahllosen Beispielen überliefert ist: ein sich nach oben hin erweiternder Kegelstumpf mit umbiegender Lippe. Vermutungen über Höhe und Breite entspringen subjektiv ästhetischem Empfinden. Zu hoch und zu schmal erscheint etwa der Kalathos des Kopfes aus dem Walbrook Mithräum in London[3] (Abb. 272), zu klein der einer grünen Basaltbüste[4] (Abb. 157), gelungen der auf dem Basalttondo im Britischen Museum[5] (Abb. 165a). Der Kalathos des Urbildes wird der Kopfachse entsprochen haben und demzufolge leicht zur rechten Seite und nach vorn verschoben gewesen sein.

Heute gänzlich unverzierte Kalathoi waren ursprünglich bemalt.[6] Dekorationen wie Isishörner[7], Sonnenscheibe[8], Rosette[9], Feder und Sonnenscheibe[10], Zweig und Ähren[11], Zweig und Schilf[12], Äste und

---

[1] z.B. Gemme : Lippold, *Gemmen* Taf. 3,3 (hier Abb. 91). — Münze : *Niggeler* II Nr. 706 Taf. 10 (hier Abb. 119b).

[2] Picards These von der Ursprünglichkeit der Rosetten - Lotosdekoration aufgrund der memphitischen Herme vermag ich nicht zu teilen : Lauer - Picard 76.84 und Picard, *Manuel* 887. Zur Memphisherme ausführlich unten S. 408ff.

[3] London, Guildhall Museum : J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*^{2} (1963) Nr. 38 Abb. 43. Weitere Literatur ist unten S. 179f. Anm. 1 angegeben.

[4] *Brit.Mus.Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1526; Brady, *Repertory* Nr. 20.

[5] s. oben S. 74 Anm. 3 und unten S. 216f.

[6] z.B. Kopf Korinth : oben S. 78 Anm. 3. Büste Prag : Castiglione 19 Abb. 6. Büste Kunsthandel München : hier Abb. 225.

[7] s. unten S. 241 Anm. 3 mit Abb. 222a.

[8] Bronzebüste Paris, Bibliothèque Nationale : oben S. 82 Anm. 2 mit Abb. 149 und Bronzebüste ehemals im Kunsthandel : *Collection Borelli Bey. Antiquités égyptiennes, grecques et romaines*, Vente Paris, Hotel Drouot 11.-13.6.1913 Nr. 285.

[9] Castiglione 26 Nr. 11 Abb. 18; H. Jucker, *RM.* 68, 1961, 103 Anm. 48 (hier Abb. 102).

[10] Elfenbeinköpfchen in amerikanischem Privatbesitz : *Ancient Art in American Private Collections.* A Loan Exhibition at the Fogg Art Museum of Harvard University 28.12.1954 - 15.2.1955 (1954) Nr. 332 Taf. 94 (hier Abb. 101).

[11] Kopf Rom, Palazzo Barberini : Matz - Duhn I Nr. 36; *EA.* 2917. Kopf Paris : *Catalogue sommaire* 1830; Brady, *Repertory* Nr. 52; Photo Giraudon 31626 (hier Abb. 207).

[12] Kopf Algier, Musée St. Gsell : Picard, *Manuel* 886 Abb. 365; M. Leglay, *Les religions orientales dans l'Afrique ancienne d'après les Collections du Musée Stéphane Gsell* (1956) 22f. Abb. 5.

Feder[1] usw. sind zusammengenommen zu selten und uneinheitlich; sie kommen für das Urbild nicht in Betracht, obwohl sie alle auch auf alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen zu beobachten sind. Übrig bleiben zwei Schmuckformen, die in gleicher Weise häufig sind: 1. Drei senkrecht gestellte Olivenzweige mit je sechs oder mehr Blättern und Früchten[2] und 2. drei senkrecht gestellte blattlose Äste mit fruchtlosen Zweigen.[3] Bemerkenswert ist, daß eine Andeutung von Korbgeflecht, wie es bei einem Kalathos zu erwarten wäre, nirgends zu finden ist. Zweige — mit oder ohne Früchten — dürfen als Kalathosverzierung für das Urbild vermutet werden.[4]

Gewand und Gewandführung lassen sich am klarsten an der Statue in Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3916 ablesen[5] (Abb. 60). Demnach trug das Urbild einen feinen, ungegürteten und kurzen Chiton mit einem verhältnismäßig großen Halsausschnitt.[6] Die Länge der angeschnittenen Ärmel[7] richtet sich nach dem Belieben der Kopisten[8], das Original trug jedoch eindeutig keinen *χειριδωτὸς χιτών*. Langärmelige Gewänder galten bei Griechen und Römern als charakteristisch für Barbaren oder Völker östlicher Herkunft. Vielleicht liegt in der Ausstattung einiger Wiederholungen mit dieser Gewandform der Versuch römischer Kopisten vor, Sarapis allgemein als Gott fremder Herkunft zu kennzeichnen. Das Original war mit einem gewöhnlichen Chiton ausgestattet, der so bemessen war, daß sich an den Seiten kurze Scheinärmel etwa bis auf halbe Oberarmhöhe bildeten, von denen derjenige auf der rechten Schulter nicht geknüpft, sondern zugenäht war, während die Knüpfung auf der linken Schulter durch das Himation zugedeckt wurde. Über die Drapierung auf der Brust läßt sich ein klares Bild gewinnen. In der Mitte des Chiton am Halsausschnitt bildeten sich zwei V-förmige Staufalten, von denen sich die innere aus dem nach rechts tütenartig umschlagenden Halssaum ergibt. Diese Falten waren offenbar so charakteristisch, daß sie bei den Wiederholungen fast immer vorhanden sind. Links und rechts von den V-Falten führten je zwei markante senkrechte Faltenstege von den Schultern bis zu der Stelle herab, an der das Himation quer über die Oberschenkel gelegt war. Hinzu kommen kleine sternförmig verlaufende Fältchen, die sich oberhalb der Hüften bildeten. Wiederholungen ohne Ärmel, mit oder ohne Knüpfung auf der Schulter[1] oder mit Gürtung[2] halten sich nicht an das Urbild. Mehrere Wiederholungen beschränken sich auch nicht auf die vergleichsweise sparsame Faltengliederung auf der Brust, sondern sind von den Kopisten über und über mit kleinteiligen Fältchen[3] oder vielen Hängefalten ausgestattet worden.[4]

---

[1] Terrakottaplatte ehemals Sammlung Flinders Petrie: Milne, *History* 204 Abb. 100 (hier Abb. 243).

[2] z.B. Büste Rom, Museo Capitolino (Abb. 125). Basaltbüste London (Abb. 157). Bronzebüste London (Abb. 298). Büste Rom, Villa Albani (Abb. 192).

[3] z.B. Büste Leningrad: Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 39 Taf. 22 (hier Abb. 211). Büste London: *Brit.Mus.Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1525; Th. Brady, *HarvSt.* 51, 1940, 66 Anm. 4; ders., *Repertory* Nr. 24; Inst. Neg. Rom 63.449. Zu naturalistisch erscheint die Vermutung von Amelung (Thieme - Becker V [1911] 165 *s.v. Bryaxis*), wonach über den Rand des Kalathos Ähren herabhingen.

[4] Amelung, *Sarapis* 197. Weber, *Terrakotten* und andere Forscher haben sich für Olivenzweige entschieden. Für das ursprüngliche Material könnte an vergoldete Bronze mit eingelegten Steinen gedacht werden.

[5] Adriani, *Repertorio* II Nr. 154 Taf. 75, 249; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 274 Abb. 302; H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 154 Abb. 138.

[6] Perspektivisch verzerrt und deshalb zu groß ist der Ausschnitt bei den hellenistischen Gemmen mit der Büste des Sarapis in Frontalansicht: unten S. 161ff.

[7] Falsch ist die Behauptung von Amelung, *Sarapis* 196, daß der rechte Arm fast bis zur Schulter freiblieb. Picard, *Manuel* 887 spricht bei dem Chiton von »lin d'Égypte«.

[8] Zu lang bei einer Statuette in Stockholm: H. Brising, *Antik konst i Nationalmuseum* (1911) Nr. 40 Taf. 34 (hier Abb. 127).

Der offenbar über der rechten Schulter zusammengenähte Chiton fällt noch durch eine Besonderheit auf, die einer Erklärung bedarf. Von der Oberkante der rechten Schulter führt ein leicht nach rechts verschobenes spitzes Dreieck unter die rechte Achsel, so daß es den Anschein hat, als handele es sich hier um eine vom Chiton unabhängige

---

[1] z.B. Büste Kunsthandel (Abb. 111) und Büste ehemals in der Sammlung v. Heyl (Abb. 213).

[2] z.B. Sardonyx in Berlin-Ost : oben S. 61 Anm. 9 (hier Abb. 8).

[3] z.B. Büste in Mariemont : P. Lévêque in *Les antiquités du Musée de Mariemont* (1952) 72f. G 18 Taf. 24; P. Lévêque - G. Donnay, *L'art grec du Musée de Mariemont* (1967) Nr. 60; Inst.Neg.Rom 63.469. Weiteres unten S. 259 mit Anm. 1 (hier Abb. 244a/b).

[4] z.B. Statuette ehemals im Kunsthandel : *Lambros-Dattari* Nr. 337 Taf. 38 (hier Abb. 18). Statue Rom, Museo Capitolino : Stuart Jones, *Pal. Cons.* 231 Nr. 8 Taf. 90; Pietrangeli, *Monumenti* 26 Nr. 4; Malaise, *Inventaire* 179 Nr. 332 (hier Abb. 19).

Gewandpartie, zumal sie in den meisten Fällen im Schulterkontur höher als der Chiton angegeben wird. Demnach müßte ein Teil des Himation, von dem noch zu sprechen sein wird, gemeint sein, das aber seinerseits so schräg abwärts über den Rücken geführt ist, daß diese Interpretation nicht in Betracht kommen kann.

Die Frage erfordert deshalb eine Lösung, weil auf diesen Dreieckszipfel offenbar von den Kopisten besonderer Wert gelegt wird und er auch bei minderen Wiederholungen nicht fehlt.[1] Bei kopflosen Büsten kann er geradezu als wichtigstes Identifizierungsindiz angesehen werden. Ein Beispiel: Der von der rechten Schulter unter die rechte Achsel führende Dreieckszipfel gibt die Gewißheit, daß der Kopf des 'Eugenius' im Musée du Louvre (Abb. 27) nachträglich in eine *Sarapis*büste eingelassen worden ist.[2] Ähnlich hilfreich erweist sich dieses spitze Schulterdreieck bei der Benennung mehrerer kopfloser Porphyrbüsten[3] (Abb. 28-32), die mit diesem Material offenbar das nachahmen, was Porphyrios für die alexandrinische Sarapisstatue überliefert: den πορφυροῦς χιτών.[4]

Auch bei alexandrinischen Werken findet sich der Zipfel ebenso auffallend wie häufig. Die Deutung als mißverstandene Detailform liegt am nächsten. Dieses Dreieck, eine Chitonfältelung des Urbildes (vgl. etwa ein attisches Grabrelief in Athen[5]), löst sich im Laufe der

---

[1] z.B. Terrakotten: Vogt, *Terrakotten* Taf. 4,7; Weber, *Terrakotten* Nr. 10 Taf. 1; Flinders Petrie Taf. 46,17. — Serpentinbüste Musée du Louvre: *Catalogue sommaire* 2728; Brady, *Repertory* Nr. 11 (hier Abb. 296a). Unveröffentlichte Büste Rom, Museo Nazionale delle Terme: Inst.Neg. Rom 8061 (hier Abb. 276).

[2] *Catalogue sommaire* 1036; R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (1933) 217ff. Taf. 114f. (Theodosius II. »auf fremder Büste«); P.H. v. Blanckenhagen, *JdI.* 59/60, 1944/45, 58f. Abb. 13/4; G. Egger, *JbKSWien* 51, 1955, 20 Abb. 9 (Theodosius II.); F. van der Meer - Chr. Mohrmann, *Bildatlas der frühchristlichen Welt* (1959) Abb. 220 (Theodosius II.); H. v. Heintze, *Römische Porträt-Plastik* (1961) Taf. 46 (»Kopf eines unbekannten Kaisers, Büste nicht zugehörig«). Gute Photos im Archäologischen Seminar in Marburg (Römisches Porträt, Kasten 190).

[3] Büste Venedig: R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke* (1932) 67 mit Abb. 18 (hier Abb. 28). Büste Richmond: Delbrueck a.O. 67 Abb. 17 (hier Abb. 29). Büste Kairo: Delbrueck a.O. 66 Abb. 16 (hier Abb. 30). Büste Vatikan, Magazin: Inst.Neg.Rom 66.2617; Vat.Neg. XXVI. 2.47 (hier Abb. 31). Büste Ostia, Magazin: unveröffentlicht. Büste Rom, Santa Prisca, Museum Inv.-Nr. 64.154/65.231: jetzt Malaise, *Inventaire* 229 Nr. 419 (hier Abb. 32).

[4] *de imaginib. ap. Euseb. praep. ev.* III 11, 28.

[5] A. Conze, *Die attischen Grabreliefs* II 2 (1900) Nr. 922 Taf. 182.

Zeit aus seinem organischen Zusammenhang, beginnt gewissermaßen ein Eigenleben und vererbt sich von Wiederholung zu Wiederholung als weder zu Chiton noch Himation gehörendes Gewandstück, das auf der Rückseite unverbindlich in den Chiton einmündet. Den Kopisten dient es dazu, die durch den Himationüberfall betonte rechte Ansichtsseite links optisch auszugleichen.

Bei der verläßlichen Büste in Alexandria Inv.-Nr. 22158[1] (Abb. 202) liegt der Zipfel in einer Ebene mit dem übrigen Chiton und ist als Fältelung des Chitonärmels ohne weiteres verständlich[2], genauso wie auf einer alexandrinischen Bronze-Drachme aus dem 10. Jahr des Severus Alexander.[3] Deutlich wird die Zugehörigkeit zum Chiton auch an der Bronzebüste der Sammlung Roger Peyrefitte[4] (Abb. 174), bei der sich die behandelte Gewandpartie, ohne besonders hervorgehoben zu sein, zwanglos in das Faltensystem des Chiton eingliedert. Darüber hinaus zeigt diese Wiederholung klar, daß der Faltenzug nicht diagonal *unter* die rechte Achsel führte, sondern senkrecht von der Schulter herab. Die hier vorliegende Redaktion dürfte sich in diesem Detail wie in der Gesamtdrapierung verhältnismäßig getreu an das Original halten.[5]

Das Chitonmißverständnis überträgt sich übrigens auch auf den stehenden Sarapis, der von dem Sitzbild in Alexandria abhängig, aber um einiges später entstanden ist.[6]

---

[1] Adriani, *Repertorio* II Nr. 157 Taf. 77, 254.

[2] Ebenso z.B. bei der Alabasterbüste London : *Brit.Mus.Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1528; Brady, *Repertory* Nr. 22 (hier Abb. 223) oder der Bronzebüste London : *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Bronzes* Nr. 944; Brady, *Repertory* Nr. 25 (hier Abb. 298).

[3] *FA*. 6, 1951, 245 Abb. 84.

[4] D.G. Mitten - S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World*, Ausstellungskatalog 1967/68 (1967) Nr. 271. Weiteres zu dieser Büste unten S. 219ff.

[5] M. Bieber hatte die Freundlichkeit, auf eine briefliche Anfrage betreffs des Schulterdreiecks sinngemäß folgendes zu antworten. Sie nimmt an, daß die Sarapisstatue *drei* Gewänder getragen hat : Ein dünnes Untergewand, von dem ein Ärmel zu sehen sei, darüber einen Chiton und als drittes ein Himation. Diese Dreiteilung bestätigen die Denkmäler jedoch nicht. Die Thalia in der Sala delle Muse des Vatikan, auf die B. zum Vergleich hinweist, trägt zwar drei Gewänder, zeigt aber deutlich Unterschiede.

[6] Vgl. z.B. die Bronzestatuette ehemals im Kunsthandel : *Lambros* - *Dattari* Nr. 422 Taf. 54. Unveröffentlicht ist eine Stele in Turin, Museo di Antichità mit der Darstellung eines Naiskos und einem Sarapis-Standbild : Dütschke IV Nr. 102; Brady, *Repertory* Nr. 115; Inst. Neg. Rom 31.1998 (hier Abb. 33).

Hinzuweisen ist ferner noch auf die Tatsache, daß sich bei dem Urbild die Modellierung von Oberkörper, Brustmuskulatur, Bauchnabel und Taille unter dem feinen Chiton deutlich abzeichnete und nicht so restlos verhüllt war wie etwa bei der Bronze aus Paramythia in London[1] (Abb. 118).

Über dem Chiton trug die Statue in Alexandria — wie auch die meisten Wiederholungen — das Himation, das mit einer Ecke über die linke Schulter lang herabfiel. Es wurde diagonal abfallend über den Rücken geführt, bedeckte auf der Höhe der rechten Hüfte umbiegend den Unterkörper und hing an der linken Seite des Thrones herab.[2] Der obere Saum des Himation war auf Rücken und Schoß zu einem Wulst gedreht. Zwischen rechtem Unterschenkel und linkem Knie spannten sich im unteren Bereich gerade und im oberen bogenförmige Querfalten, die zusammen einen Faltenfächer ergaben.

Aus der Luft gegriffen ist die Himationführung auf einem Sardonyx in Berlin[3] (Abb. 8). Falsch ist es auch, den Zipfel zu knapp über die linke Schulter herabhängen zu lassen, ihn als Bausch über die Schulter zu führen[4], das Ende des Himation anstatt an der linken Seite zwischen den Beinen auslaufen zu lassen[5] oder nicht straff genug von der Schulter herabzuführen und zur Seite umzuklappen.[6]

---

[1] H.B. Walters, *Select Bronzes* (1915) Taf. 21. Weiteres zu diesem Stück unten S. 182f. mit Anm. 4.

[2] Vgl. etwa den sitzenden Apollon des Parthenonfrieses.

[3] s. oben S. 61 Anm. 9.

[4] z.B. Statue Antakya : S. Keskil, *TürkArkDerg.* 12 II 1963, 88ff. Abb. 1-3. — Stuckrelief Ostia, Casa del Sarapide : G. Calza, *BullCom.* 66, 1938, 302 Abb. 35; R. de Chirico, *AA.* 1937, 385f.; P.F. Tschudin, *Isis in Rom,* Diss. Basel (1962) Abb. 6; Floriani Squarciapino Taf. 6, 9.

[5] Statue Korinth : oben S. 68 Anm. 4. Statue Ostia Inv.-Nr. 1210 : Floriani Squarciapino 25; GFN. E-27146/7; unten S. 277 Anm. 1 (hier Abb. 278a/b). — Gemalter Sarapis aus einem Haus hadrianischer Zeit in der Nähe des Flußhafens, Rom, Museo Nazionale delle Terme : H. Fuhrmann, *AA.* 1940, 485f. Abb. 36; G. Jacopi, *BullCom.* 68, 1940, 97ff. Taf. 1 oben; A.W. v. Buren, *AJA.* 44, 1940, 379 Abb. 4; R. Bianchi Bandinelli, *Rom. Das Zentrum der Macht* (1970) Abb. 285 (hier Abb. 34).

[6] Kaschnitz - Weinberg Nr. 237 Taf. 43; Vat.Neg.XXVI.2.44; zuletzt : R. Winkes, *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (1969) 233f. Rom 36 und Jucker, *Reproduktionen* 84 Anm. 28 (hier Abb. 35). Die älteste Schildbüste mit Sarapis sieht Jucker in der Giebelbüste des delischen Isistempels (Sarapeum C). — Zu dem Fragenkatalog, der mit den *clipeatae imagines* verbunden ist, hat sich zuletzt J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 319ff. geäußert.

Die wenigsten Wiederholungen unterscheiden zwischen den stofflichen Eigenarten der beiden Gewänder, d.h. den feinen Falten des Chiton und den schwereren des Himation. Dieser Kontrast ist dem Urbild sicher eigen gewesen.[1]

Römische Kopisten haben häufig die Büsten und statuarischen Wiederholungen mit zeitgenössischen und charakteristisch-römischen Gewändern ausgestattet und deren andersartige Drapierungen auf Sarapis übertragen und nach dem Modewandel der Zeit variiert. Außerdem machen sich die willkürlichen Gürtungen und Knüpfungen innerhalb des Überlieferungsbestandes nachteilig bemerkbar. Die Gründe für diese (z.T. wahllosen) Eingriffe dürften verschiedener Art sein. An erster Stelle steht dabei vermutlich die naheliegende Annahme, daß die nicht-alexandrinischen Kopisten den Sarapiskoloß nie gesehen haben. Dadurch muß zwangsläufig auch das Gefühl, ein bestimmtes Meisterwerk zu kopieren, verlorengegangen sein. Eine bewußte 'Romanisierung' im Sinne einer tiefer dringenden *interpretatio romana* ist sicherlich in den wenigsten Fällen beabsichtigt gewesen, vielmehr wird oft der Wunsch der Kopisten und Besteller, die Statue der Mode der Zeit anzupassen, zu den Veränderungen des Gewandes und der Drapierungen geführt haben.[2]

An den Füßen schließlich trug der Gott kostbare Sandalen, wie wir sie aus antiken Nachrichten und von den Denkmälern selbst[3] kennen. Auf die Sandalen der Originalstatue dürften jene Sandalen zurückgehen, die sich mehrfach an kolossalen Votivfüßen — es handelt sich immer um den rechten Fuß — finden.[4] Diese tragen häufig auf dem Stumpf oder an der Seite Kopf, Büste bzw. Statuette des Sarapis[1] (Abb. 36ff.).

---

[1] Picard (*Manuel* 888) vermutet, daß Chiton und Himation mit Gold- und Silbereinlagen dekoriert waren. Man denke an den Mantel der Despoina von Lykosura.

[2] Wir fassen hier einen charakteristisch römischen Zug, der den Zweck verfolgt, den übernommenen griechischen Typus in gefälliger und dekorativer Weise umzuformen. Die Wiederholungen werden dem zeitbedingten Geschmack und Stil unterworfen, deren Wandlungen sie mitmachen.

[3] Vgl. die sorgsam ausgeführten Sandalen der großen Statue in Alexandria (Kraus, *Sarapiskopf* 92 Abb. 3). Barfüßigkeit wie bei dem Stuckrelief in Ostia (s. oben S. 89 Anm. 4) geht nicht auf das Urbild zurück.

[4] Anders S. Dow - F.S. Upson, *Hesperia* 13, 1944, 76. Ebenda S. 58ff. das übrige Material. Vgl. auch Adriani, *Repertorio* II Nr. 186ff. Taf. 86ff. Bei einer Büste auf einem Schlangenleib (Porphyr) in Ostia, Magazin Inv.-Nr. 209 (H. 0,18 m) vermutet Floriani Squarciapino 23 Anm. 1, daß sie ehemals in einen Sarapisvotivfuß eingelassen war. Zuletzt Malaise, *Inventaire* 79 Nr. 69 (hier Abb. 38).

KERBEROS

Zur Rechten des Sarapis hockt bzw. steht (wobei die hockende Haltung die authentische ist) bei vielen Marmorwiederholungen und zahlreichen Werken der Kleinkunst ein dreiköpfiges Wesen, das Bestandteil der Originalkomposition gewesen sein muß und Plutarch als Kerberos bezeichnet.[2] Bei Tertullian heißt es *canis*[3], bei Ps.-Kallisthenes *θηρίον πολύμορφον.*[4] Macrobius, dem die detaillierteste Beschreibung und Interpretation zu verdanken ist, nennt das Tier neutral *triceps animans*[5] und unterteilt dessen Köpfe in einen Löwenkopf in der Mitte, in einen Hundekopf zur Linken, der sich schmeichelnd zu Sarapis emporstrecke, und in einen Wolfskopf zur Rechten. Diese scheinbar präzise Aussage ist bisher kaum bestritten worden[6], obwohl schon Overbeck aufgrund der ihm bekannten Denkmäler zurückhaltend war.[7] Auf Macrobius fußend hat U. Wilcken[8] die einzelnen Köpfe in der ägyptischen Mythologie wiederzufinden gesucht und somit den Sarapiskerberos als bewußten Ägyptizismus[9] erscheinen lassen : Hund und Wolf seien heilige Tiere des Anubis und Upuaut, der Löwe heiliges Tier des Osiris. Der Widerspruch Sethes[10] gegen diese kühne These ist ohne Echo geblieben.[1] Er hielt die Unterscheidung des Macrobius in drei verschiedene Tierköpfe für irrig, vielmehr handele es sich um drei verschiedene Hundearten. Wilcken hat daraufhin seine These zurückgestellt[2] und darauf verwiesen, daß diese Streitfrage »nur von der Archäologie gelöst werden kann«. Da von dieser Seite bisher keine Lösung erfolgt ist, muß hier um der Rekonstruktion des Urbildes willen der Versuch gewagt werden.[3]

---

[1] Zur Interpretation zuletzt A. Henrichs, *ZPE.* 3, 1968, 69f.

[2] *de Iside et Osiride* 28.

[3] *ad nat.* II 8.

[4] I 33.

[5] *sat.* I 20, 13ff.

[6] Für die Dreiteilung in Löwen-, Hunde- und Wolfskopf haben sich u.a. ausgesprochen : A. Michaelis, *JHS.* 6, 1885, 292ff.; Weber, *Terrakotten* 27 Anm. 14; Roeder, *Sarapis* 2425; *RE.* XI (1922) 273 *s.v. Kerberos* (Eitrem); H. Scholz, *Der Hund in der griechisch-römischen Magie und Religion,* Diss. Berlin (1937) 69; Lippold, *Plastik* 258.

[7] *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) 306f.

[8] *JdI.* 32, 1917, 186ff.

[9] Vgl. auch W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit* (1948) 129f.

[10] *Janus* 1, 1921, 212f. (*Festschrift C.F. Lehmann-Haupt*). Er verwies auf einen gleichzeitigen Vortrag von H. Thiersch, der zu einem ähnlichen Ergebnis gekommen sei. A. Hermann (*RAC.* II [1954] 978 *s.v. Cerberus*) hat sich Sethe angeschlossen, dabei aber eine Ableitung vom griechischen Kerberos abgelehnt und die Möglichkeit einer typologischen Deszendenz aus dem asiatischen Raum angedeutet.

Die Durchsicht aller bekannten Denkmäler erbringt nach dem Ausscheiden derjenigen Kerberoi, deren Köpfe schlecht erhalten sind oder bei denen der mittlere Kopf nachantik zu einem Löwenkopf ergänzt worden ist, zwei Gruppen, die durch das gemeinsame Merkmal der Unterteilung in einen großen mittleren und zwei schlankere seitliche Köpfe verbunden sind. Als Unterschied ergibt sich: Bei der weitaus größten Gruppe sind alle drei Köpfe *Hunde*köpfe verschiedener Rassen, und nur bei wenigen Beispielen läßt sich der mittlere als Löwenkopf ansprechen.

Die alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen können bei der Lösung des Problems keine Hilfestellung leisten. Dort ist nur erkennbar, daß der mittlere Kopf größer als die seitlichen gebildet ist.[4] Ebensowenig geben die Terrakotten in diesem Punkt etwas Greifbares her.

Einen Löwenkopf mit ringförmiger Mähne um den Hals und kleinen runden Ohren ist bei folgenden Beispielen zu erkennen : kapitolinisches Weihrelief[1] (Abb. 191), Statue Galleria Borghese[2] (Abb. 26. 42a/b) und Statuette Ince Blundell Hall.[3] Hinzu kommen wenige andere Belege, darunter eine Kleinbronze in Brunswick, Bowdoin College. In den übrigen Fällen handelt es sich m.E. um drei Hundeköpfen, einen mächtigen mittleren und zwei kleinere seitliche.[4] Dazu paßt, daß die Körper von zwei Statuetten im Stockholmer Nationalmuseum[5] (Abb. 127) und in Cambridge, Fitzwilliam Museum[6] (Abb. 59a/b) über den ganzen Körper mit kurzen Haaren — wie sie Löwen nicht haben — überzogen sind. Gleiches zeigen ein vorzüglicher, leider verlorener Bronzekerberos mit Silberinkrustation in Budapest[7] (Abb. 39a/b) und ein allerdings stehender Bronzekerberos im Kunsthandel.[8] Gelegentlich werden auch alle drei Köpfe als Hundeköpfe gleicher Rasse dargestellt, wie bei Statuetten in Ostia[1] (Abb. 11) und London[2] (Abb. 128), einer Statue in Neapel[3] (Abb. 146) und anderen Denkmälern.[4]

---

[1] Zu Wilckens These zuletzt kritisch: H.W. Müller, *Ägyptische Kunstwerke, Kleinfunde und Glas in der Sammlung E. und M. Kofler-Truniger/Luzern*, Münchner Ägyptologische Studien 5 (1964) 116 A 167. Er leitet den dreiköpfigen Kerberos, S. Sauneron folgend, von dem ägyptischen Gott Tutu ab, der als schreitender Sphinx mit menschlichem Haupt gebildet wird. Diese neue These hat jedoch keine Wahrscheinlichkeit für sich, abgesehen davon, daß Müllers Argumentation durch mehrere sachliche Ungenauigkeiten beeinträchtigt wird. Kerberos *hockt* zur Seite des Gottes. Diese Feststellung ist wichtig, weil die Ableitung des Sarapis-Kerberos von einem schreitenden Sphinx dadurch unwahrscheinlich wird. Die Bronze in der Sammlung Kofler-Truniger gibt das Vorbild in dieser Beziehung falsch wieder.

[2] *UPZ.* I 77f.

[3] Unkritisch ist die Behandlung bei Kirfel a.O. 129f., der den Kerberos als bewußt ägyptisches Element der Komposition betrachtet. Vgl. unten S. 393f. Anm. 1.

[4] z.B. *BMC.Alex.* 447 (Taf. 13). 1252 (Taf. 28). 1749 (Taf. 13); *Niggeler* II Nr. 742 Taf. 13. Nur auf einer Bronze-Drachme aus dem 10. Jahr des Severus Alexander ist zu erkennen, daß mit dem mittleren Kopf ein Löwenkopf gemeint ist: Curtis, *Coinage* Taf. 2 oben links.

---

[1] Helbig⁴ II (1966) Nr. 1185 (Simon); Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) Abb. 219 b (hier Abb. 191); Malaise, *Inventaire* 229f. Nr. 420. s. auch unten S. 229f. mit Anm. 2.

[2] Helbig⁴ II (1966) Nr. 1942 (v. Steuben); GFN. E-28445. Gute Detailaufnahmen des Kerberos : Inst. Neg. Rom 7388/89.

[3] B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) Nr. 39 Taf. 18.

[4] Eine Bestimmung der einzelnen Hunderassen ist nicht möglich. Vgl. O. Keller, *ÖJh.* 8, 1905, 242ff. und G.M.A.Richter, *Animals in Greek Sculpture* (1930) 31ff.

[5] H. Brising, *Antik konst i Nationalmuseum* (1911) Nr. 40 Taf. 34.

[6] Budde-Nicholls Nr. 56 Taf. 18.

[7] *Laureae Aquincenses memoriae Valentini Kuzsinsky dicatae* II, Diss. Pann. II 11 (1941) 195ff. Taf. 41,1; J. Szilágyi, *Aquincum* (1956) Taf. 51.

[8] Münchner Münzhandlung K. Kreß, Versteigerungskatalog 134, München ab 22.11.1965 Nr. 1 mit Abb. Hieran schließen sich zahlreiche Bronzekerberoi (sowohl hockend wie stehend) an, die sich separat erhalten haben : E. Babelon - J.-A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale* (1895) Nr. 790-793 (hier Abb. 40), vgl. auch W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit* (1948) 130 Taf. 43, 121; de Ridder, *Bronzes* I Nr. 405 (Taf. 33).979; Edgar, *Greek Bronzes* Nr. 27636 Taf. 1; W. Froehner, *Collection J. Gréau. Catalogue des bronzes antiques* (1885) Nr. 850; *Lambros-Dattari* Nr. 422; K.A. Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium* I. *Bronzen* (1924) 49 Fr. 2303; Lauer-Picard 241 Abb. 135; K. Herbert, *Ancient Art in Bowdoin College* (1964) Nr. 424, gute Abb. bei D.G. Mitten-S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World,* Ausstellungskatalog 1967/68 (1967) Nr. 141; H.W. Müller, *Ägyptische Kunstwerke, Kleinfunde und Glas in der Sammlung E. und M. Kofler-Truniger/Luzern,* Münchner Ägyptologische Studien 5 (1964) 116 A 167; *Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Tierbronzen aus dem vorchristlichen Mittelmeerraum. Sammlung Prof. Dr. H. Liebmann/München* 27.5. - 17.10.1971 Nr. 154 Taf. 21.

Neben der Dreiköpfigkeit sind für den Kerberos des Sarapis die Schlangen charakteristisch, die sich um Brust und Vorderbeine schlängeln, und der als Schlange endende Schwanz. Beides ist von griechischen Kerberoi her geläufig.[5] Die Schlangen sollen den chthonischen Charakter des Tieres unterstreichen.

Trotz ihrer Ausführlichkeit erweist sich die Aussage des Macrobius als spätantike 'synkretistisch' interpretierende Konstruktion.[6] Sie steht mit der archäologischen Überlieferung nicht im Einklang.[7] Der Kerberos hat aus der Argumentation um den vermeintlichen Ägyptizismus der Statue auszuscheiden[8]; der Löwenkopf wird der Interpretationssucht einzelner Kopisten verdankt. Dieses Ergebnis läßt sich mit Hilfe des Kerberos neben dem *stehenden* Sarapis erhärten.

Das düstere Aussehen des Höllenhundes, das wir für das alexandrinische Kultbild vermuten dürfen, läßt sich dem Wandbild eines

---

[1] s. oben S. 65 Anm. 6.

[2] *Brit. Mus. Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1531. Weitere Literatur unten S. 189 Anm. 5.

[3] Ch. Dubois, *Pouzzoles antique* (1907) 149 Abb. 5; A. Ruesch, *Guida illustrata* (1908) Nr. 705; Leipoldt, *Religionen* Abb. 13 (mit falscher Museumsangabe!); Müller, *Benevent* 15 Taf. 7; Malaise, *Inventaire* 286 Nr. 23; V. Tran tam Tinh, *La culte des divinités orientales en Campanie* (1972) 49f. Kat.-Nr. IS. 1; Inst. Neg. Rom 66. 2616.

[4] Neben der Statuette *Lambros-Dattari* Nr. 337 Taf. 38 sitzt ein einköpfiger gewöhnlicher Hund (hier Abb. 18).

[5] Zum griechischen Kerberos : H. Scholz, *Der Hund in der griechisch-römischen Magie und Religion*, Diss. Berlin (1937) 33ff.; ebenda 35 Anm. 29 Literatur zu den Schlangen des Kerberos.

[6] Dazu vor allem R. Pettazzoni, *RA*. 1949, 803ff. (*Mél. Picard* II) und Lauer-Picard 234ff.

[7] Zweifel auch bei Budde-Nicholls 32 zu Nr. 56. Die entgegengesetzte Ansicht bei Lippold, *Sarapis* 144 Anm. 5. Einen Mittelweg schlägt Thiemann (*Vatergottheiten* 31) ein, indem er einen griechischen Kerberos mit drei Hundeköpfen für das Original des Bryaxis annimmt und den verschiedenköpfigen Kerberos für eine spätere Veränderung des Kultbildes hält. Noch deutlicher Schwarz, *Bryaxis* 114 : »In Sinope war es sicherlich ein griechischer dreiköpfiger Höllenhund, der dann mit der "Sarapisierung" des Hades seine Umwandlung in den "Macrobius-Kerberos" erfahren hatte. Diese Änderung konnte sowohl am Original vorgenommen, als auch ein neuer Hund an die Stelle des alten gesetzt worden sein.«

[8] Dagegen Picard, *Manuel* 891. Vgl. auch A. Hermann in *RAC*. II (1954) 978 *s.v. Cerberus*.

Hauses in der Nähe des römischen Flußhafens entnehmen, auf dem Kerberos in schwarzer Farbe dargestellt ist[1] (Abb. 34).

Die sich aus zahlreichen, nebeneinanderstehenden Einzelbeobachtungen zusammensetzende Gesamtvorstellung von der Statue des Bryaxis mag als Ganzes enttäuschen, weil sie sich nicht unmittelbar in plastische Wirklichkeit umsetzen läßt. Ihr ist auch nicht durch eine zeichnerische Rekonstruktion beizukommen.

FARBIGKEIT UND MATERIAL

Zu den Fragen nach der Farbigkeit und dem Material des Urbildes sind einige Bemerkungen notwendig.[2] Neben der zahlenmäßig größten Gruppe der Wiederholungen aus Marmor jeglicher Konsistenz sind viele Wiederholungen aus Smaragd, Lapislazuli, Porphyr, schwarzem und grünem Basalt, schwarzem Stein, Alabaster, Chloritschiefer, Elfenbein, Kalkstein, Serpentin und anderen Materialien hergestellt worden, ganz abgesehen von den zahlreichen Steinsorten für die geschnittenen Steine. Aus diesem für eine einzige Statue ungewöhnlich bunten Bestand an Wiederholungen und Nachschöpfungen haben einige Forscher den Schluß gezogen, daß auch das Vorbild in Alexandria ähnlich farbenreich, primär aber aus dunklen Steinen, zusammengesetzt gewesen sein müsse.

Nach Porphyrios[3] trug Sarapis als *τοῦ δεδυκότος ὑπὸ γῆν φωτὸς* ... *σύμβολον* einen *πορφυροῦς χιτών*, dessen Farbe offenbar in den bereits erwähnten Porphyrbüsten[4] (Abb. 28-32) nachgeahmt worden ist. Der Vergleich mit der untergehenden Sonne deutet an, daß der rote und nicht der veilchenfarbene Porphyr gemeint ist. Nur die Büsten selbst bestehen aus diesem Material, während die verlorenen Köpfe wahrscheinlich aus Marmor oder Alabaster eingesetzt waren. In einem einzigen Fall hat sich eine Statuette aus Porphyr erhalten[1] (Abb. 47). Es fehlen allerdings der Kopf und die Extremitäten, die ursprünglich aus hellem, fleischfarbenem Material angestückt waren.[2]

---

[1] s. oben S. 89 Anm. 5.

[2] Dazu die ältere Literatur bei Schwarz, *Bryaxis* 111ff., der mehrere Phasen im Aussehen der Statue unterscheidet. »Mehrungen der Prunkhaftigkeit, um einer gesteigerten Wirkung der Dekoration zu dienen, keineswegs aber eine grundlegende Mutation des statuarischen Aufbaues.«

[3] *de imaginib. ap. Euseb. praep. ev.* III 11, 28.

[4] s. oben S. 87 Anm. 3. Bei der Büste aus »rotem Basalt« (Amelung, *Sarapis* 193 Nr. 22; Helbig ³II [1913] Nr. 1656; Brady, *Repertory* Nr. 30) handelt es sich wohl um Porphyr. Rot bemalt war der Chiton bei der Holzstatue aus Bâtn-Harith (*From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek* 2, 1938, 49 Abb. 51; s. auch unten S. 241f.) und bei dem Stuckrelief in der Casa del Sarapide in Ostia : s. oben S. 89 Anm. 4.

Im Gegensatz zu Porphyrios überliefert Athenodoros bei Clemens von Alexandria[3] eine dunkle Farbe als bestimmenden Farbton für die Statue. Amelung[4] und andere Forscher[5] haben daraus geschlossen, daß die ganze Statue einschließlich des Gesichtes mit blau-schwarzer Farbe bemalt war, um bei den Betrachtern den Eindruck des Düster-Unterweltlichen zu steigern. Es wäre denkbar, daß die alexandrinische Statue im Laufe der Jahrhunderte eine farbliche Veränderung durchgemacht hat und sie zur Zeit des Athenodoros tatsächlich ein dunkles Aussehen angenommen hat. Doch dürfte ein dunkler Farbton für den ursprünglichen Zustand im ganzen kaum bestimmend gewesen sein. Dieser Annahme stehen Kopfwiederholungen aus Lapislazuli[6] oder eine Statue aus bläulichem Marmor[7] nicht entgegen.[8] Mit Hilfe der verschiedenen dunklen Materialien haben die Kopisten offenbar in erster Linie versucht, das vermeintlich düstere Wesen des Unterweltsgottes Sarapis farblich zu illustrieren. Diese Ausdeutung seines Charakters und die Umsetzung in Farbtöne ist jedoch einseitig und erfaßt nur einen unter vielen Aspekten, die erst zusammen sein Wesen ausmachen. Die zu Lasten der Kopisten gehende tendenziöse Interpretation wird seiner in der Kaiserzeit bewunderten Universalität nicht gerecht. Die dunkle Farbe, von den Kopisten als Charakterisierungsmittel benutzt, betont zu ausschließlich einen in der Kaiserzeit untergeordneten und verkümmernden Teilaspekt seines göttlichen Wesens und ist dazu geeignet, den in der alexandrinischen Statue intendierten Gehalt einseitig in eine Richtung zu verändern.

---

[1] London, Victoria and Albert Museum Inv.-Nr. A.1-1919 (unveröffentlicht). Erwähnt bei C.C. Vermeule, *AJA.* 59, 1955, 141 Nr. 4. Es bleibt zu prüfen, ob es sich bei dem Porphyrkopf in Oxford (s. folgende Anm.) um den fehlenden Kopf der Statuette in London handeln könnte.

[2] In drei Fällen sind auch die Köpfe aus rotem Material gearbeitet worden. Kopf ehemals in der Sammlung des Fürsten von Anglona : E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid* (1862) Nr. 580 (Porphyr). Kopf in Oxford, Ashmolean Museum Inv.-Nr. 1955, 333 : E. und J.R. Harris, *The Oriental Cults in Roman Britain* (1965) 77f.; Grimm, *Zeugnisse* 236 Anm. 12; hier Abb. 48a-c (Porphyr). Köpfchen in New York, Metropolitan Museum of Art Inv.-Nr. 17. 194. 1475 : G.M.A. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art* (1954) Nr. 165 Taf. 118 a-c (roter Jasper).

[3] *Protr.* IV 48, 6.

[4] *Sarapis* 187.

[5] Zuletzt : P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik* I. *Ägypten* (1958) 39.

[6] Köpfchen London : *Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 3939 Abb. 94; A.B. Cook, *Zeus* III 2 (1940) Taf. 74 (hier Abb. 302). Köpfchen Vatikan, Biblioteca Inv.-Nr. 6238 : *Le Arti* 4, 1941/42, 342 Anm. 13 Taf. 122, 4; Inst.Neg.Rom 36.1933-1937 (hier Abb. 49). Köpfchen Sammlung E. Oppenländer Inv.-Nr. 3720 (unveröffentlicht).

[7] E. Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum* (1922) 216 Nr. 51; Kraus, *Zeugnisse* 99 Abb. 50 (hier Abb. 50).

[8] Es bietet sich jedoch noch eine andere Erklärungsmöglichkeit an : Neben grün

Amelung verwies auf Osiris, den Vorgänger des Sarapis, der als Totengott schwarz gefärbt wurde, und hielt Sarapiden aus dunklem Basalt für Parallelerscheinungen. Der Hinweis auf Osiris, der seit dem frühen Mittleren Reich als »der Schwarze« tituliert wird, ist nicht von der Hand zu weisen.[1] Osiris wird durch die schwarze Farbe als dem Totenreich zugehörig charakterisiert, so daß bei Sarapis als seinem Nachfolger schwarz nicht überraschen muß. Gleichwohl ergeben sich von diesen Gedankengängen aus keine Aufschlüsse über die Farben und Materialien des Urbildes.

Die Frage nach dem Bedeutungsgehalt der dunklen Farben einiger Sarapiswiederholungen führt noch in einen anderen Bereich. Bekanntlich galt in der Kaiserzeit Basalt wegen seiner Farbe und seiner metallisch scharfen Formen als Bronzeersatz und wurde oft dazu benutzt, eine dunkel-patinierte Bronzestatue vorzutäuschen.[2] Basaltwiederholungen sind in dieser 'Imitationsabsicht' vom Doryphoros[3], dem 'Idolino'[4],

---

und schwarz galt in der Antike auch die bläuliche Färbung einer Statue als ein Zeichen für ihr hohes Alter. Vgl. die Diskussion um das Weihgeschenk des Lysander in Delphi : Plutarch, *de Pythiae orac.* 2 (*Moralia* 395 B).

[1] H. Kees, *Farbensymbolik in ägyptischen religiösen Texten*, *NGG.* 1943 Nr. 11, 418. Vgl. weiterhin Reuterswärd a.O. 25ff. und Th. Hopfner, *Plutarch, Über Isis und Osiris* II (1941) 154f.

[2] So P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom* (1960) 139ff.; ebenda 140 Anm. 350 eine Liste der zustimmenden Forscher.

[3] Waldhauer, *Ermitage* II Nr. 98 Taf. 11; P.E. Arias, *Policleto* (1964) Taf. 42.

[4] Kaschnitz-Weinberg Nr. 60 Taf. 19/20; Arias a.O. Taf. 92; A. Rumpf, *JdI.* 59/60, 1944/45 Taf. 14.

der Amazone vom Typus Mattei[1], dem ephesischen Schaber[2], der Aphrodite vom Typus Medici[3] und anderen Werken angefertigt worden. Eine Terrakottastatuette in München[4] ist in dieser Absicht nach dem Brand schwarz übermalt worden.

In dieser Richtung dürfen auch die Gründe — neben den schon genannten inhaltlicher Art — für die Anfertigung von Sarapiswiederholungen in Basalt und anderen dunkelfarbigen Materialien[5] zu suchen sein. Dabei braucht nicht zu stören, daß das Vorbild nicht aus Bronze bestanden hat, denn vergleichbare Willkürlichkeiten, die sich über das Urbild hinwegsetzen und sich den Geschmackswünschen kaiserzeitlicher Besteller anpassen, haben sich die Kopisten auch sonst bekanntlich in großer Zahl geleistet.

Eine andere Gruppe von Denkmälern ist aus grünen Materialien, die Patina vortäuschen sollen, gearbeitet worden.[6] Es sei lediglich hingewiesen auf einen Kopf in Leningrad[7] (Abb. 155), Büsten in

---

[1] E. Schmidt in *Corolla L. Curtius* (1937) 74 Taf. 14.

[2] O. Brendel, *AA.* 1933, 594 Abb. 6. Das Stück ist als Replik des ephesischen Schabers bisher nicht erkannt worden (Hinweis T. Dohrn).

[3] G.M.A. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art* (1954) Nr. 148 Taf. 108 d-f.

[4] Reuterswärd a.O. 138 Abb. 24.

[5] Es werden in Auswahl einige Wiederholungen aus dunklen Materialien zitiert. Kopf in Bayonne, Musée Bonnat : J. Marcadé, *RLouvre* 11, 1961, 162f. Abb. 4 (hier Abb. 233). Diskus mit Büste in London, British Museum : H.B. Walters, *BrMQu.* 4, 1929/30, 4f. Nr. 10 Taf. 6 (hier Abb. 165a/b). Büste in Paris, Musée du Louvre: *Catalogue sommaire* 2590; Photo Giraudon 31659 (hier Abb. 234). Büste im Vatikan, Sala dei Busti : Amelung, *Vat. Kat.* II 495f. Nr. 298 Taf. 68 (hier Abb. 161). Büste im Vatikan, Biblioteca : Jucker, *Bildnis* 187 Anm. 14 Abb. 89; Inst. Neg. Rom 36. 1328-32 (hier Abb. 299). Statue in Kôm Ombo : Kraus, *Zeugnisse* 98ff. Abb. 49; Inst. Neg. Rom 60. 2027 (hier Abb. 52). Köpfchen in Alexandria : *Repertorio* II Nr. 168 Taf. 80, 265. Kopf in Madrid, Museo del Prado : E. Blanco, *Catalogo de la escultura* (1957) Nr. 323-E (hier Abb. 51). Büsten ehemals im Kunsthandel: Vente Paris, Hotel Drouot 2./3.6.1896 Nr. 78; *Collection de Feu M. R. Sabatier. Catalogue d'une Collection d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines,* Vente Paris, Hotel Drouot ab 31.3.1890 Nr. 643. 643bis. Büste in der Sammlung M. J. Vermaseren, H. 0,16 m, aus Sheq-a-Bada bei Malawy : hier Abb. 197 a-c. Die von R. Zahn, *AA.* 1893, 191f. zitierte Sarapisbüste (»aus hartem dunklen Stein«) auf Stift Neuburg bei Heidelberg war mir nicht zugänglich (Aufnahme im Heidelberger Archäologischen Institut).

[6] Zur Beliebtheit grüner Patina bei den Römern : Reuterswärd a.O. 130ff.

[7] Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 40 Taf. 23.

Paris[1] (Abb. 156) und im Kunsthandel[2] (Abb. 111) aus grünem Stein, auf Büsten in London[3] (Abb. 157), Berlin[4], im Kunsthandel[5] und auf die bekannte, zu Unrecht vielfach als beste Sarapiswiederholung angesprochene Büste in der Villa Albani[6] (Abb. 192) aus grünlichem Basalt. In der Sammlung E. Oppenländer (Waiblingen-Stuttgart) befindet sich ein kleines Sarapisköpfchen aus grünem Glas.[7]

Obwohl Osiris in den Pyramidentexten auch als der »große Grüne« bezeichnet wird und dadurch als der Spender der aufsprießenden Fruchtbarkeit charakterisiert werden soll, kommt auch diese Farbe als den Gesamteindruck prägend für das Urbild nicht in Betracht.

Ebensowenig wie die bisher genannten Wiederholungen halten sich diejenigen an das Urbild, bei denen Rumpf, Extremitäten und Kopf aus verschiedenfarbigen, zueinander kontrastierenden Steinsorten zusammengesetzt sind.[8] Das sind Orientalismen, die bezeichnenderweise erst in dem Augenblick stärker hervortreten, als infolge der Eroberung Ägyptens und des Orients und durch die großen Reisen des Hadrian[9] die ägyptisch-orientalische Zauberwelt, die sich u.a. in dem Hang zu einer Vielfarbigkeit äußert, zunehmend in den Vordergrund rückt und teils zur Modeerscheinung, teils zum echten religiösen Bedürfnis wird. Dazu würde auch die Datierung der Porphyrbüsten (Abb. 28-32) in hadrianisch-antoninische Zeit passen.[1] Neben Sarapis sind es bevorzugt orientalische Götter wie Isis oder die ephesische Artemis, deren Statuen aus verschiedenfarbigen Marmor- und Steinarten zusammengesetzt werden, um auf ihre östliche bzw. speziell ägyptische Herkunft anzuspielen. Beachtung verdient in diesem Zusammenhang ein aus Goldblech getriebenes Sarapisköpfchen aus der Sammlung F.L. v. Gans[2] (Abb. 54). Zwei Drähte auf der Halsunterseite haben R. Zahn zu der Vermutung geführt, einen »aus kostbaren Steinen gearbeiteten Körper« zu ergänzen.[3] Diese Vermutung findet in erhaltenen Parallelen ihre Bestätigung. Die Detailgenauigkeit überrascht bei dem miniaturhaften Format des Werkes (2,6 cm). Fünf Stirnlocken, die obligatorische Haarzange darüber und die Teilung des Bartes in zwei Strähnen sind minutiös angegeben. Alexandrinischer Ursprung des Köpfchens liegt nahe, der durch die Herkunft aus der Sammlung Sinadino bekräftigt wird. Allerdings scheint es sich nicht um eine hellenistische (Zahn), sondern kaiserzeitliche Arbeit (frühes 2. Jh. n.Chr.) zu handeln.[4]

---

[1] *Catalogue sommaire* 2592; Brady, *Repertory* Nr. 10; Jucker, *Bildnis* 188 Abb. 93.

[2] *Antike Kunst und Ausgrabungen*, Auktion H. H. Kricheldorf III 2, Stuttgart 27.2. 1957 Nr. 106 Taf. 4.

[3] *Brit. Mus. Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1526; Brady, *Repertory* Nr. 20.

[4] A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen. Königliche Museen zu Berlin* (1891) Nr. 250; Brady, *Repertory* Nr. 18.

[5] *Lambros-Dattari* Nr. 352. Vgl. außerdem : *Collection de M. le Docteur Eddé d'Alexandrie. Antiquités égyptiennes et grecques*, Vente Paris, Hotel Drouot 31.5.-2.6.1911 Nr. 258.371.

[6] Helbig³ II (1913) Nr. 1931; Brady, *Repertory* Nr. 76; Picard, *Manuel* Taf. 22; J. Charbonneaux, *MonPiot* 52 II 1962, 22ff. Abb. 7. 9. Weitere Literatur unten S. 231 Anm. 1.

[7] Inv.-Nr. 5445, H. 0,06 m. Der Besitzer überließ mir freundlicherweise Abbildungen des unveröffentlichten Köpfchens.

[8] z.B. Statuette Vatikan : Amelung, *Vat.Kat.* I 482 Nr. 255 Taf. 50; P.E. Arias, *L'arte della Grecia* (1967) 633 Abb. 800 (irrtümlich als in der Sala Rotonda befindlich bezeichnet); hier Abb. 53. Statuette London : s. oben. S. 96 Anm. 1. Statuette Lepcis Magna : H. Sichtermann, *AA.* 1962, 502; R. Bianchi Bandinelli - E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *Leptis Magna* (1964) 90; M. Floriani Squarciapino, *Leptis Magna* (1966) 116.

[9] Im Olympieion in Athen standen nach Pausanias I 18,6 zwei Statuen Hadrians aus »ägyptischem Stein«. Hadrians Hang zu 'ägyptisieren' dürfte für die buntfarbige Darstellung in der Plastik der entscheidende Impuls gewesen sein.

Wichtig ist die Beobachtung, daß mehrere Marmorwiederholungen ursprünglich vergoldet waren.[5] Es haben sich zahlreiche Spuren von Goldfarbe und rotem Maluntergrund[6] erhalten. Dabei ist die Frage, inwieweit aus den Wiederholungen der Grad der Vergoldung des Urbildes — partiell oder vollständig — ablesbar ist, nur versuchsweise zu beantworten. Bei der Büste in Kairo, Ägyptisches Museum

---

[1] R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke* (1932) 22.

[2] Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv.-Nr. F 1953/4.2: R. Zahn, *Sammlungen der Galerie Bachstitz* II. *Antike, byzantinische, islamische Arbeiten* (1921) 25 Nr. 89 Taf. 11. — Eine Silberbüste des Sarapis wird in einer kaiserzeitlichen römischen Inschrift erwähnt: *CIL.* VI 30998 = Vidman, *Sylloge* Nr. 380 = Malaise, *Inventaire* 130f. Nr. 63.

[3] Zahn a.O. beruft sich dabei auf eine weibliche Statuette aus grünem Stein mit aufgesetztem goldenem Kopf in einer Berliner Privatsammlung.

[4] s. unten S. 229.

[5] Th. A. Brady, *HarvSt.* 51, 1940, 61ff.; R. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom* (1960) 196f. (ebenda die entsprechenden Beispiele).

[6] s. F. Poulsen, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek* 2, 1938, 49f. Neben zahlreichen anderen Stücken z.B.: A. de Ridder, *Les marbres, les vases peints et les ivoires, Collection de Clercq* IV (1906) Nr. 34.

Inv.-Nr. 27433[1] (Abb. 55) waren Haar und Gewand geschwärzt, das Gesicht fleischfarben und die Lippen rot bemalt. Ein Kopf in Korinth[2] war offenbar sowohl im Haar wie im Gesicht vergoldet, ebenso ein Kopf in Alexandria.[3] Andere Wiederholungen lassen sich ergänzend als Belege anführen.[4]

Bei Statuen hat sich im Gewand, soweit erkennbar, kein Gold nachweisen lassen, es sei denn, die mehrfach erhaltene rote Farbe war nicht Chitonfarbe, sondern Grundierung für eine verlorengegangene Goldbemalung. Gleichwohl kann die *lectio difficilior* in jenen Statuen und Büsten erkannt werden, die Vergoldung und folglich eine chryselephantine Technik imitieren. Dies erscheint bei einem durch und durch griechischen Werk umso wahrscheinlicher, als diese Technik in Griechenland entwickelt wurde und dort die berühmtesten Beispiele entstanden.

Anstelle der Gold-Elfenbein-Technik ist für die Sarapisstatue auch an die der Gesichtsmasken gedacht worden. Doch empfiehlt sich dieses Verfahren, das sehr viel anfälliger und anspruchsloser ist, für eine repräsentative Statue von der Größe und Bedeutung des Sarapis kaum.[5] Vielmehr ist zu vermuten, daß gemäß griechischer Tradition bei der Sarapisstatue die bedeckten Teile (also in erster Linie die Gewandpartien) mit einer dünnen Goldblechschicht[6] und die nackten

---

[1] Edgar, *Greek Sculpture* Nr. 27433 Taf. 2.

[2] s. oben S. 78 Anm. 3. Der Kopf ist als Rest einer akrolithen Statue, deren Holzteile verbrannt seien, angesprochen worden.

[3] Castiglione 27 Nr. 15 Abb. 17; Reuterswärd a.O. 196 Anm. 550; Adriani, *Repertorio* II Nr. 174 Taf. 82, 272.

[4] Zur Vergoldung allgemein mit Angabe der neuesten Literatur: R. Lullies, *Vergoldete Terrakotta-Appliken aus Tarent*, RM. Erg.-H. 7 (1962) 41ff.

[5] Einige Wiederholungen sind sicher in dieser Technik gearbeitet worden, nicht aber um das Original auch in technischer Hinsicht besonders getreu zu kopieren, sondern aus Zeit- und Kostenersparnis. Vgl. Jucker, *Reproduktionen* 91. Bei einer Büste in Kairo haben sich Teile einer dünnen Stuckschicht mit Bemalung (weißer Augapfel mit schwarzer Iris und Pupille) gut erhalten: E. Bevan, *The House of Ptolemy. A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty* (1927) 46 Abb. 9.

[6] Zur Dicke des Goldbelages vgl. die entsprechenden Überlegungen von A. v. Gerkan zur Athena Parthenos, *Wiss. Zeitschr. der E.M. Arndt-Univ. Greifswald, gesell.-sprachw. Reihe* 5, 1955/1956, 55ff. und die Berichtigung 295.

Teile mit Elfenbein belegt waren[1]. Römischen Kopisten mögen diese klare Unterteilung und die Anknüpfung an berühmte griechische Vorbilder nicht mehr bewußt gewesen sein. Die Vergoldung auch der Gesichtspartien bei römischen Wiederholungen spricht für diese Vermutung. Dahinter stehen allgemeine Vorstellungen von der Aussagekraft des Goldes, das »im Altertum für ein Sinnbild des Ewigen und Göttlichen galt«.

---

[1] Vgl. auch die Bemerkungen zu einem Sarapiskopf in Athen : P. Amandry, *BCH.* 73, 1949, 517 Nr. 2.

KAPITEL 3

STIL

METHODISCHE VORBEMERKUNGEN

Die äußeren Voraussetzungen für eine Stilanalyse der Sarapisstatue sind denkbar ungünstig und problematisch, denn bei allen Wiederholungen handelt es sich nicht um Kopien im üblichen Sinne, sondern um mehr oder weniger freie Verkleinerungen.

Die an dieser Stelle gegebenen grundsätzlichen Vorbemerkungen verfolgen die Absicht, die Grenzen aufzuzeigen, die einer stilistischen Analyse der Sarapisstatue aufgrund der Unzulänglichkeiten der Denkmälerüberlieferung gesetzt sind. Allgemein ist bei der Bewertung von Reproduktionen zu trennen zwischen Wiederholungen, die sich um eine möglichst getreue Wiedergabe des Originals bemühen und solchen, die sich mehr oder weniger an das Vorbild anlehnen und unter dem Begriff Nachschöpfung oder Interpretation gefaßt werden können. Es ist selbstverständlich, daß für eine stilistische Beurteilung des Originals nur die erstgenannte Gruppe von Wiederholungen in Betracht kommen kann. Häufig genug aber ist auch hier die Abschätzung des wirklichen Aussagewertes umstritten, sind gelegentlich Abstriche von der vermeintlichen Verläßlichkeit erforderlich.

Im vorliegenden Fall ist der Kopienbestand für eine Meisterforschung ungeeignet. Alle Versuche, mit Hilfe des derzeit vorhandenen Sarapidenbestandes glaubhaft die stilistischen Feinheiten und Charakteristika des *Bryaxis* herausarbeiten zu wollen, sind zum Scheitern verurteilt. Die Wiederholungen überliefern den Typus und die Zeitstellung des Originals, nicht aber die Künstlerhand des Bryaxis.

Vor dem Versuch einer Festlegung des Entstehungsdatums des Originals seien zunächst die Ursachen für den — in stilistischer Hinsicht — vergleichsweise kläglichen Denkmälerbestand genannt.

Für das Fehlen wirklicher Kopien ist in erster Linie die Kolossalität des Originals verantwortlich.[1] Man kann geradezu von einer Nichtkopierbarkeit der Statue sprechen.

Die Kolossalität des Originals[2]

Einen anschaulichen Beleg für die Größe des Kultbildes stellt eine alexandrinische Bronze-Drachme aus dem 5. Jahr des Lucius Verus dar, auf deren Revers die Front des alexandrinischen Sarapeums zu sehen ist[3] (Abb. 58). Durch das betont breite mittlere Interkolumnium geht der Blick auf das von Rufinus[4] überlieferte Fenster in der oberen Cellawand, in dem Sarapis trotz Sitzhaltung noch im Brustausschnitt sichtbar ist.[5] Einen anderen Beweis gibt Rufinus an gleicher Stelle: *in hac* (*sc. aede*) *simulacrum Serapis erat ita vastum ut dextera unum parietem, alterum laeva perstringeret.*[6] Diese Aussage illustriert annähernd gleichzeitig eine alexandrinische Weltchronik des frühen 5. Jhs. n.Chr. im Moskauer Museum der Bildenden Künste (Abb. 57). Die Textkolumne in der Mitte wird von Zeichnungen zu verschiedenen

---

[1] Einen weiteren Grund nennt Theodoret, *hist. eccl.* V 23. Demnach ging das Gerücht um, daß die Erde beben und untergehen werde, wenn sich jemand der Statue nähern würde. Die Wirkung solcher bewußt ausgestreuten Drohungen wird gewiß nicht gering und die Zahl der Kopisten, die Maße vom Urbild genommen haben, nicht groß gewesen sein.

[2] Theodoret, *hist. eccl.* V 22. Dort wird beschrieben, wie mühevoll wegen der Größe die Zerstörung des Kolosses am Ausgang des 4. Jhs. n. Chr. war.

[3] *Dattari* 3803 Taf. 30; *Genava* 8, 1960,118 Abb. 3; W. Weber, *Drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion* (1911) 10 mit Abb.; O. Bernhard, *SchwNumRs.* 25, 1933, 252 Abb. 5; S. Handler, *AJA.* 75, 1971, 65f. In Köln, IfA. befindet sich ein vorzügliches Exemplar ebenfalls des Lucius Verus, das die Einzelheiten z.T. noch deutlicher erkennen läßt; Datum unsicher, wahrscheinlich auch aus seinem 5. Jahr = 164/5 n. Chr. Eine Bronzeemission aus dem 13. Jahr des Marc Aurel = 172/3 n. Chr. wiederholt die Darstellung; einziges Exemplar: *Demetrio* 2081. — Zur Bedeutung und Funktion des Fensters im Sarapistempel vgl. unten S. 257 Anm. 3.

[4] *hist. eccl.* XI 23.

[5] Die angegebene Architektur macht einen griechischen Eindruck; vgl. z.B. Müller, *Benevent* 21. Handler a.O. 64ff. hat ausgiebig die kaiserzeitlich-alexandrinischen Münzen auf ihren Aussagegehalt hinsichtlich der realen Architektur befragt. Im ganzen bleibt unsere Vorstellung von der Gesamtanlage jedoch mangelhaft.

[6] Ein ähnlich anschauliches Bild benutzt Strabon (VIII 3, 30) für den olympischen Zeus: ἐὰν ὀρθὸς γένηται διαναστάς, ἀποστεγάσειν τὸν νεών.

Ereignissen flankiert. Zum Jahre 391/2 n.Chr. enthält die Chronik eine Darstellung von der Zerstörung des Sarapeums.[1] Der Zustand des Papyrusblattes ist an der entscheidenden Stelle zwar fragmentarisch, doch wird der Giebelbau rechts unten durch die Beischrift eindeutig als *[ΣΑ]ΡΑΠΙΟΝ ΤΟ [Ι]ΕΡΟΝ* ausgewiesen.[2] Links davor steht ein Mönch — erkennbar an dem ehemals dunklen Gewand — mit erhobenem rechten Arm, wohl um einen Stein auf das Gebäude zu schleudern. Die Architektur bleibt im einzelnen unklar, weil der Zeichner die Perspektive zu unvollkommen beherrschte.[3] Doch bestätigt die Zeichnung die übrigen Überlieferungen vom Aussehen des Sarapeums: Es war ein *griechischer* Bau.[4] Zwischen den Frontsäulen erscheint der Eingang als bogenförmiger, bis an das Gebälk reichender Einschnitt in der Cellawand. Innerhalb dieses Bogens ist die berühmte Sarapisstatue zu erkennen.

Die Gefahr einer Überschätzung der Zeichnung besteht bei der ungelenken Ausführung nicht. Unverkennbar ist jedoch das Bestreben des Zeichners, die Kolossalität des Götterbildes durch die Verkleinerung der Architektur sichtbar zu machen. Den Charakter eines Tabernakels, eines Schreines, der ganz auf das zu umgebende Kultbild dimensioniert ist, hat der alexandrinische Sarapistempel in besonderem Maße besessen. Die Kolossalität und Wirkungskraft der Statue wurden durch die knapp bemessenen Dimensionen des ptolemäischen und römischen Tempels bei antiken Betrachtern ins Unermeßliche gesteigert.[1]

---

[1] A. Bauer - J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, *DenkschrWien* 51 II (1905) Taf. 6 Verso; J. Wilpert, *RQu.* 24, 1910, 7 Abb. 2; C.M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie* ^{2}(1913) 464 Abb. 177; O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* I (1914) 286 Abb. 270; Leipoldt, *Religionen* Abb. 20; Ch. R. Morey, *Early Christian Art* (1953) Abb. 70; *Koptische Kunst, Christentum am Nil,* Ausstellung Essen, Villa Hügel 3.Mai-15.Aug. 1963, 450f. Nr. 623 mit Abb.; R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) Abb. 68. s. auch E. Bethe, *Buch und Bild im Altertum* (1945) 5.

[2] Es muß sich um das *alexandrinische* Sarapeum handeln, da die Chronik in Alexandria angefertigt wurde.

[3] Genaue Beschreibung bei Bauer-Strzygowski a.O. 122.

[4] Reynolds 33; vgl außerdem oben S. 104 Anm. 5. — Die Frage nach dem Architekten des berühmten Baues hat durch P. Cair. Zen. III 59355 (4. Jahr des Euergetes = 244/3 v. Chr.) neue Aktualität gewonnen. Ps.-Kall. I 33 und Iul. Val. I 32 nennen einen Parmenion oder Parmeniskos als Architekten des Tempels und als Schöpfer des Kultbildes, der jedoch von vorneherein vom Kultbild zu trennen ist. H. Berve, *Das Alexanderreich* II (1926) 428 Nr. 63 vermutet eine anachronistische Konstruktion, die sich wahllos des Namens des bekannten Feldherrn Alexanders d. Gr. bedient hätte. Dagegen U. Wilcken, *APF.* 7, 1924, 77ff. und *UPZ.* I 93 Anm. 6, der in dem Papyrus eine Bestätigung für Ps.-Kall. sieht. Umstritten bleibt auch die Frage, ob mit dem Sarapeum des Parmeniskos überhaupt der *alexandrinische* Tempel gemeint ist. Vgl. auch H. Riemann in *RE.* XVII (1949) 1567ff. *s.v. Parmenion*; A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Ser. C I-II (1963-66) 91 und Fraser II 39.

Ein genaues Höhenmaß der Statue wird in antiken Quellen nicht gegeben.[2] Nach den Ausgrabungen durch A. Rowe hat sich für die Front des römischen Tempels eine Breite von 21,10 m ermitteln lassen. Unter Zuhilfenahme der genannten Bronzeprägung des Lucius Verus[3] (Abb. 58), auf der das Verhältnis von Frontlänge zu Säulenhöhe (einschließlich der Kapitelle) etwa 3,2 : 2,1 beträgt, läßt sich für die Höhe der Statue, die nicht ganz die Gebälkzone erreicht, etwa 13,8 m errechnen. Abzuziehen sind etwa 2 m für den Raum zwischen Celladecke und oberem Statuenabschluß.[4] Das ergibt für Statue und Basis, denn sicher besaß das Werk ein erhöhtes sichtbares Standpostament, ungefähr 11,8 m. Dieses Maß entspricht annähernd der Höhe des olympischen Zeus, dessen Größe sich aufgrund literarischer Nachrichten hat genauer berechnen lassen.[5] Die Kolossalität des Bildes einerseits und die erforderliche Distanz des Betrachters andererseits sind Faktoren, die das Zutrauen in die Verläßlichkeit des überlieferten Denkmälerbestandes zwangsläufig schmälern müssen.[6] Von den

---

[1] Voraussetzung dafür war die Tatsache, daß das Kultbild *vor* dem endgültigen Tempel fertig war.

[2] Dort heißt es meistens : *τὸ μέγιστον ἄγαλμα.*

[3] Diese Prägung reproduziert das alexandrinische Sarapeum am getreuesten. Auf anderen alexandrinischen Prägungen seit Hadrian steht das Sarapisbild in einem zweisäuligen Portikus mit Giebeldach und Podium. Anschaulich ist dabei das Größenverhältnis von Kultbild und umgebendem Tempelraum, das in Wirklichkeit ähnlich gewesen sein dürfte, angegeben. Vgl. *BMC.Alex.* 872. 1252 Taf. 28; *Monnaies alex.* Nr. 569; *Niggeler* II Nr. 742 Taf. 13 (hier Abb. 316b).

[4] Beim Zeus in Olympia bemängelt Strabon (VIII 3, 30) das Mißverhältnis von Kultbildgröße und Tempeldimensionen.

[5] s.R. Pfeiffer, *JHS.* 61, 1941, 1ff. (12,375 m); ders., *Callimachus* I (1949) 188ff. frg. 196; A. Mallwitz - W. Schiering, *OlForsch.* 5, 1964, 1 (fast 12,50 m). Vgl. außerdem R. Merkelbach, *APF.* 16, 1958, 89f. Nr. 1054 frg. 196.

[6] Zu verkleinerten Kopien kolossaler Statuen : G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923) 147ff.

Wiederholungen der ganzen Statue erreichen die größten in Alexandria[1] (Abb. 60) und Sarsina[2] (Abb. 124a) nicht einmal 2 m.

Unter den Büsten besitzen zwar mehrere Überlebensgröße, doch können sie als Ausschnitt aus einem größeren Ganzen nur einen unvollkommenen Eindruck von der Statue vermitteln. Es sei erinnert an die Büste ehemals in der Sammlung M. v. Heyl[3] (Abb. 213), an die Büste in der Sala Rotonda des Vatikan[4] (Abb. 271), die in der Einschätzung ihrer Qualität von der bisherigen Forschung entschieden überbewertet worden ist[5], und die aus Antium stammende Büste im Museo Torlonia.[6]

Zwei unter den Kolossalbüsten sind antike Zurichtungen aus den Resten ganzer Statuen, die ursprünglich annähernd 2 m gemessen haben dürften: eine derbe Marmorwiederholung des 2. oder 3. Jhs. n.Chr. aus Kyzikos im Archäologischen Museum von Istanbul[7] (Abb. 134a/b) und eine sorgfältigere späthadrianischer Zeit aus Basalt im Vatikan[8] (Abb. 161).

---

[1] *a*) Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3916 (H. 1,90 m): Adriani, *Repertorio* II Nr. 154 Taf. 75, 249-251; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 274 Abb. 302; H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 154 Abb. 138 (hier Abb. 60).

b) Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 23352 (H. 1,90 m): F. Poulsen, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek* 2, 1938, 49 Abb. 51; Brady, *Repertory* Nr. 95.

[2] Museum (H. 1,85 m): G.A. Mansuelli, *RM.* 73/74, 1966/67, 159ff. Nr. 5 Taf. 55ff.; Malaise, *Inventaire* 39 Nr. 1. Weiteres unten S. 187 f. mit Anm. 5.

[3] *Die Kunstsammlungen Baron Heyl/Darmstadt* II. *Sammlung antiker Kunst*, Versteigerung Galerie H. Helbing, München 30.10.1930 Nr. 5 Taf. 9.

[4] Lippold, *Vat. Kat.* III 1 Nr. 549 Taf. 36; Helbig^4 I (1963) Nr. 44 (v. Steuben); W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 565 Abb. 686. Gute Aufnahme: Vat. Neg. XVIII. 40.2.

[5] z.B. von H. Gressmann, *Warburg Vorträge* 3, 1923/24, 189: »Die beste Nachbildung ist die Marmorbüste des Vatikans, die das gütige Lächeln des unerbittlich strengen Totengottes am schönsten wiedergibt.« Besonders Reynolds 100ff. überschätzt die kunstgeschichtliche Stellung der Büste in der Sala Rotonda.

[6] P.E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche* (1880) Nr. 177.

[7] Mendel II Nr. 614; Brady, *Repertory* Nr. 37. Der Kopf ist auf der Rückseite senkrecht abgearbeitet, die Fläche gepickt. Dort stieß ehemals die Thronlehne an. Zwei Dübellöcher auf der linken Seite zeigen, daß die Statue ursprünglich aus mehreren Marmorblöcken zusammengesetzt war. Ein gepickter Streifen mit einem Dübelloch auf der unteren Rückseite erhält nur dann einen Sinn, wenn es sich bei der Büste um den verbliebenen und umgearbeiteten Rest einer Kolossalstatue handelt.

[8] Amelung, *Vat. Kat.* II 495f. Nr. 298 Taf. 68. Über die Qualität urteilt Amelung

Unter den größten Kopfwiederholungen befinden sich sicher Stücke, die ehemals einsetzbarer Teil in eine Büste oder Statue waren. Dies im einzelnen zu trennen ist nicht möglich.

Die Mehrzahl der kolossalen Köpfe stammt bezeichnenderweise aus Ägypten selbst.[1] Ein antoninischer Kopf aus Arsinoë[2] (Abb. 194), der mit 0,9 m (einschließlich von Hals und Brustansatz) unter allen Kopfwiederholungen neben einem Kopf in Paris[3] (Abb. 230) der größte ist, erreicht damit nicht einmal die Hälfte des entsprechenden Originalmaßes. Weitere ägyptische Kopfwiederholungen kolossalen Maßstabes befinden sich heute u.a. in Alexandria[4] (Abb. 195), Baltimore[5] (Abb. 164), Genf[6] (Abb. 169a-d) und im Kunsthandel[7] (Abb. 154). Nicht geklärt ist die künstlerische Provenienz von zwei Köpfen in Paris[8] (Abb. 207.230).

Von den Köpfen außerägyptischer Provenienz und kolossalen Maßstabes seien erwähnt die etwa gleichgroßen Wiederholungen in Parma, Museo Nazionale di Antichità[9] (Abb. 172) und Thessaloniki,

zu hart. Die Gründe für die Verkleinerung dürften in einer Beschädigung des unteren Teils der Statue oder in Materialbedürfnis zu suchen sein. Derartige Verkleinerungen gibt es auch bei Porträtstatuen, z.B. W. Oberleitner, *ÖJh.* 47, 1964/65, 5ff.

[1] Sie bestehen alle aus Marmor, was bei der Marmorknappheit Ägyptens die Bedeutung unterstreicht, die man gerade *Sarapisstatuen* beimaß. Die vergleichsweise größte Arbeit aus Stuck auf Sandsteinunterlage ist eine Büste in Kairo (H. 0,78 m) : Edgar, *Greek Sculpture* Nr. 27433 Taf. 2; Fr.W. v. Bissing, *AA.* 1901, 205; Ch. Picard, *RA.* 1956 I 70f. (hier Abb. 55).

[2] Adriani, *Repertorio* II Nr. 175 Taf. 82, 273.

[3] s. unten S. 108 Anm. 8 (b).

[4] Adriani, *Repertorio* II Nr. 155 Taf. 76, 252 (H. 0,51 m).

[5] D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 60ff. Nr. 1 Abb. 1/2 (H. 0,52 m).

[6] H. Jucker, *Genava* 8, 1960, 113ff. Abb. 1; Adriani, *Repertorio* II Nr. 172 Taf. 81, 269. Aufgrund von Bearbeitungsindizien hält Jucker den Kopf für den Rest einer Sitzstatue.

[7] s. oben S. 81 Anm. 6.

[8] *a*) *Catalogue sommaire* 1830 (H. 0,62 m) : Th. Brady, *HarvSt.* 51, 1940, 66; ders., *Repertory* Nr. 52; J. Charbonneaux, *La Sculpture Grecque et Romaine au Musée du Louvre* (1963) 263; Photo Giraudon 31626 (hier Abb. 207).

b) *Catalogue sommaire* 2259 (H. mit Brustansatz 0,90 m) : Brady, *Repertory* Nr. 51; Charbonneaux a.O. 263; ders., *MonPiot* 52 II 1962, 19 Anm. 5 Abb. 3; Photo Giraudon 2567 (hier Abb. 230).

[9] H. 0,50 m : *EA.* 77/8; Brady, *Repertory* Nr. 29.87 (doppelt aufgeführt!); A. Frova - R. Scarani, *Parma.Museo Nazionale di Antichità* (1965) 21ff. Taf. 14; Inst.Neg. Rom 62.235.

Archäologisches Museum[1] (Abb. 171), der Stuckkopf aus dem Mithräum von Santa Prisca[2] (Abb. 142) und der Kolossalkopf in Tunis[3] (Abb. 204); weiterhin ein bisher unveröffentlichter 0,58 m hoher Kopf in Athen[4], der in der östlichen Ilissossenke außerhalb der hadrianischen Stadtmauer gefunden worden ist, und ein spätantoninischer Kopf im Museo Capitolino[5] (Abb. 219).

Aus der Durchsicht der Kopien kolossalen Maßstabes ergibt sich : Einige Kopfwiederholungen erreichen knapp die Hälfte der Größe des Vorbildes, Wiederholungen der ganzen Statue nicht mehr als ein Sechstel des Urbildes. Die großen Wiederholungen gehören ausnahmslos der Kaiserzeit an.

Es darf angenommen werden, daß es Bildhauermodelle von der Sarapisstatue gegeben hat. Aber auch sie können nicht als maßgerechte Kopien, denen plastische, vom Künstler intendierte Feinheiten zu entnehmen sind, angesprochen werden. Unter dem bekannten Material hat sich jedoch bisher kein Bildhauermodell mit voller Sicherheit nachweisen lassen.[6] Ein erheblicher Teil der Denkmäler wird von solchen Modellen abhängig sein. Das bedeutet : Der Originalkoloß wurde in einem ersten Arbeitsgang auf Statuettenformat reduziert und in einem zweiten wurden die Statuetten wieder (bis auf maximal 2 m) vergrößert.[7] Daß bei diesem Verfahren künstlerische Eigenheiten eines Meisters zwangsläufig verloren gehen müssen, liegt auf der Hand.

Die Verläßlichkeit der Kopiermodelle kann noch aus einem besonderen Grund angezweifelt werden. Denn eine kolossale oder weit über Augenhöhe stehende Statue muß auf die verzerrten optischen

---

[1] Museum Inv.-Nr. 897 (H. 0,53 m) : O. Walter, *AA.* 1940, 263; Brady a.O. 65 mit Anm. 5; Salditt-Trappmann 49 Abb. 43. Vgl. außerdem hier unten S. 219 mit Anm. 1.

[2] H. 0,50 m: s. unten S. 202 Anm. 1.

[3] H. 0,50 m : P. Gauckler u.a., *Catalogue du Musée Alaoui, Suppl.* (1910) 59 Nr. 1031 Taf. 42,1; Inst. Neg. Rom 61.606.

[4] *I. Μηλιάδης, Πρακτ.* 1953, 47; E. Vanderpool, *AJA.* 57, 1953, 281; J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (1971) 278.

[5] Stuart Jones, *Pal. Cons.* 261f. Nr. 5 Taf. 102; Pietrangeli, *Monumenti* 33 Nr. 22.

[6] Fr.W. v. Bissing hat in einer Kalksteinstatuette (heute in Amsterdam) ein solches Modell vermutet (Abb. 56), jedoch ist ein Grund dafür nicht einsichtig.

[7] Zur Technik römischer Kopisten : G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks* I (1965) 24ff.

Bedingungen des Betrachters Rücksicht nehmen. Die Proportionen des Gesichtes müssen, damit sie nicht karikierend wirken, verändert und vergröbert werden. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der bekannte Wettbewerb zwischen Phidias und Alkamenes.[1] Die Bildhauermodelle mußten deshalb schon beim ersten Verkleinerungsprozeß 'verschönt' und geglättet werden.

Erschwerend kommt hinzu, daß die Oberfläche des Kolosses jederzeit abnehmbar sein mußte, um an den Holzkern zwecks Instandhaltungsarbeiten heranzukommen. Als in der Kaiserzeit die Flut der Wiederholungen einsetzte, war die äußere Hülle mit Sicherheit bereits oft abgenommen worden. Dies wird nicht ohne Veränderungen von Einzelheiten abgegangen sein.[2]

Weiterhin mußte auch der zeitliche Abstand vom Urbild den meisten Wiederholungen abträglich sein. Diese sind vom Original nicht nur durch Jahrhunderte, sondern auch durch völlig veränderte Vorstellungen von Religion und Kunst getrennt.

Die ungenaue und oberflächliche Reproduktion der Originalstatue hat neben den genannten äußeren Hemmnissen ihre Ursache in einem weitgehenden Desinteresse kaiserzeitlicher Betrachter an der Sarapisstatue als *Kunstwerk*. Es ist keine Frage, daß die Mehrzahl der auf uns gekommenen Sarapisstatuen in ihrer kultischen Funktion interessierten und als religiöse Objekte angefertigt wurden[3], bei denen weniger plastische Genauigkeit als das Vorhandensein bestimmter Charakteristika gefordert und gewünscht wurde. Den Kopisten und deren Auftraggebern ging es um den Gott als bildlichen Ausdruck einer bestimmten Gottesvorstellung, selten oder nie um den Künstler oder das Kunstwerk.[4] Kunstfremde Überlegungen werden an die

---

[1] Tzetzes, *chil.* VIII 353ff.

[2] Nach Rufin wurde der Kopf des Kolosses bei seiner Zerstörung ins Amphitheater von Alexandria gebracht und dort verbrannt : Auch er bestand also im Kern aus Holz.

[3] Vgl. z.B. auch E. Schmidt, *Antike Plastik* V (1966) 36 mit Anm. 210.

[4] Das ergeben die Fälle, in denen die Fundumstände gesichert sind. Entweder stammen die Statuen und Statuetten aus Tempeln und Heiligtümern oder aus anderen öffentlichen Anlagen (vgl. Macellum in Puteoli) oder aus privaten Hausschreinen (vgl. *BullCom.* 13, 1885 Taf. 3). Die größeren Wiederholungen sind durchweg in dem Sarapeum der jeweiligen Stadt gefunden worden. Eine repräsentative, Kunstinteresse verratende Aufstellung fehlt. Keinen Hinweis auf ein formkünstlerisches Interesse bietet eine Bronzebüste in Athen (Abb. 295), obwohl sie im Zusammenhang mit Bronze-

Wiederholungen herangetragen. Die Fragen nach dem plastischen Gehalt des Vorbildes und der Wirklichkeitstreue der Kopisten liegen dabei auf einer anderen Ebene. Die Korrespondenz Ciceros mit Titus Pomponius Atticus gibt Aufschluß darüber, nach welchen Gesichtspunkten z.T. die Kunstwerke für ihre Bestimmungsorte ausgesucht wurden.

Infolge der genannten Faktoren ist das archäologische Material zum Sarapisbild ungewöhnlich disparat und im Wert unterschiedlich. Nur bei wenigen Wiederholungen kommt das Gefühl von einem griechischen Meisterwerk auf. Die Ansicht von Schwarz, derzufolge die angeblich pompös orientalische Ausstattung der Statue als bewußte Orientierung an und Auseinandersetzung mit dem olympischen Zeus des Phidias zu verstehen sei, ist an Hand der Wiederholungen nicht nachzuvollziehen.[1] Vielfach begnügten sich die Kopisten mit den auffälligsten Charakteristika wie Kalathos, Chiton *und* Himation usw. Teilweise wurde offenbar auch ohne Vorbilder, allein aus dem Gedächtnis gearbeitet, dienten Statuen und Statuetten mehr als behelfsmäßige Erinnerungsstützen. Die Kopisten haben sich ein erstaunlich großes Maß an Freiheiten herausgenommen, und es ist ihnen von den Auftraggebern und Käufern zugebilligt worden.

Viele Wiederholungen sind von Wiederholungen abhängig, so daß sich eine einmal eingeschlichene Ungenauigkeit oder Abweichung über Jahrhunderte weitergeschleppt hat und mechanisch und immer gedankenloser wiederholt worden ist. Nur selten ist eine veränderte Detailform charakteristisch für eine bestimmte Epoche und kann als zeitliches Kriterium angesehen werden.

Ein weiterer Unsicherheitsfaktor ergibt sich aus der starken Denkmälernachfrage in der Kaiserzeit, die aus dem großen Aufschwung des Kultes resultiert und die Kopisten zwang, schnell und somit

statuetten nach Myron und Polyklet gefunden worden ist : *Δελτ.*20, 1965, *Χρον.*I 106 Nr. 15 Taf. 67δ; *BCH.* 92, 1968, 190.744 Abb. 17; *Δελτ.*23, 1968, *Χρον.*I 10 Taf. 5*a* (in gereinigtem Zustand); J. Leclant, *Orientalia* 38, 1969, 299 Nr. 5a; ders., *Orientalia* 39, 1970, 363 Nr. 6c. Verfehlt ist es, die Häufigkeit der Wiederholungen als Beweis für eine nachhaltige Wirkung der Sarapisstatue als *Kunstwerk* anzusehen (so zuletzt Schwarz, *Bryaxis* 118) oder auf ein »angesehenes Original zu schließen« (O. Jahn, *Aus der Alterthumswissenschaft* [1868] 186).

[1] Richtig und vergleichbar ist, daß Bryaxis ebenso wie Phidias einen bärtigen, sitzenden Gott in kolossalen Ausmaßen und chryso-elephantiner Technik gearbeitet hat.

flüchtig zu arbeiten.[1] Beispiele finden sich in allen Denkmälergattungen[2], besonders zahlreich in der Koroplastik. Die Matrizen verbrauchten sich durch ständige Benutzung; unscharfe und flaue Abformungen, die z.T. wieder als Patrizen gedient haben, waren die Folge.

Der Großteil aller Wiederholungen gehört der Kaiserzeit an.[3] Auf dem Höhepunkt des Kultes im 2. Jh. n.Chr. muß die Denkmälerproduktion geradezu flutartig gewesen sein; sie hat alle Bereiche künstlerischer und handwerklicher Äußerung umfaßt. Den Verwendungszwecken waren keine Grenzen gesetzt; er reichte von der dekorativen Stuhlapplik bis zum Tempelkultbild.

Unter den Denkmälern dominiert die Büstenform derartig, daß die Entstehung der »großen Büste der späteren Form« sogar mit Ägypten und Sarapis in Verbindung gebracht worden ist.[4] Die in hadrianischer Zeit erreichte Büstenform des Gottes verändert sich nur noch geringfügig.[5] Die Büsten genügten zur religiösen Verehrung, vereinfachten und verbilligten die Herstellung und erleichterten den Transport von den verschiedenen Produktionszentren bis an die Peripherie der antiken Welt.[6] Einige kaiserzeitlich-ägyptische Büsten geringer Höhe können aufgrund technischer Zurichtungen als zerlegbare Reisekultbilder angesprochen werden. Die ikonographischen Unterschiede erklären sich z.T. aus ihrem kommemorativen Charakter.

---

[1] Als im 3. Jh. n. Chr. der Strom der Sarapisdenkmäler allmählich versiegt, ist das nicht etwa eine Folge des Zusammenbruchs des Großbürgertums, das sich bis dahin zur Dokumentation ihres klassizistischen Bildungsideales mit Kopien griechischer Werke umgeben hatte, sondern dem nachlassenden Interesse an Sarapis, der durch Mithras und andere Gottheiten in den Hintergrund gedrängt wird, zuzuschreiben.

[2] Im Anschluß an die Tetradrachmen des Ptolemaios IV. Philopator erscheint Sarapis erst seit Claudius in immer stärkerem Maße auf alexandrinischen Münzen. Trotz der örtlichen Nähe zum Vorbild machen die Darstellungen aber bestenfalls Aussagen über die Komposition, weil ihr Zweck einseitig auf die Kultpropaganda ausgerichtet ist.

[3] Zur Wertung römischer Kopien allgemein : L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands* (1938) 193ff.; E. Langlotz, *Agora* 3, Nr. 9, 1957, 26 ff. Ausführlich zuletzt: H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrh.*, Diss. Bonn (1966).

[4] G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923) 162f. Auf dieses Phänomen hat bereits J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) 307 hingewiesen, freilich ohne nach einer Erklärung zu suchen.

[5] Jucker, *Reproduktionen* 79.

[6] Ein Großteil der zahllosen Sarapisterrakotten und - bronzen in Miniaturformat ist für Rückschlüsse auf das Urbild wertlos. — Für das vergleichsweise häufige Auftreten des Gottes in Büstenform s. die Erklärungsversuche von H. Jucker, *Genava* 8, 1960, 116 und *Bildnis* 187. Zuletzt Grimm, *Zeugnisse* 190 mit Anm. 2.

Der Handel mit Sarapisbildern und -bildchen muß in der Kaiserzeit erheblich gewesen sein, ohne daß jedoch — von Alexandria und ihrem Ausstrahlungsgebiet abgesehen — feste Handelsrouten über größere Entfernungen zwischen Produktionszentren und Abnehmern faßbar werden. Die Folge dieses Massenhandels mit Götterbildern, den etwa Philostrat in severischer Zeit beklagt, ist, daß »die Statuen den Gott nur noch bedeuten, nicht mehr verkörpern«. Von Sarapisbildern und -büsten ist in antiken Quellen gelegentlich die Rede. Die früheste Erwähnung einer kleinen Sarapisstatue enthält wahrscheinlich die bekannte delische Sarapisaretalogie (Z. 2ff.).[1] Vielzitiert in der neueren Literatur ist der Handkuß, den Caecilius, der Gesprächspartner des Octavius im gleichnamigen Dialog des M. Minucius Felix (II 4), einer Sarapisstatue in Ostia als Zeichen seiner Verehrung zuwirft. Auf die Vorführung aller einschlägigen Quellen kann an dieser Stelle verzichtet werden. Lediglich eine verschollene griechische Inschrift aus dem *Portus Ostiae* sei besonders genannt :

> *Τὸ ξόανον τοῦ ἁγιοτάτου θεοῦ Σαράπιδος [σ]ὺν τῇ Ἴσιδι [τῇ ἐ]ν Μενουθὶ - - - - πωλι - - -.*[2]

Kommerzielle Rücksichten oder die beabsichtigte Aufstellung in Nischen führten häufig genug auch bei lebensgroßen Wiederholungen zu einer Vernachlässigung der Rückseite und des körperlichen Volumens und zum Schwund der plastischen Substanz, so daß wir oft eher 'Sarapisfassaden' als wirkliche Statuen vor uns haben, die ihre dritte Dimension restlos eingebüßt haben und reine Dekorationsstücke geworden sind.[3] Die Illusion räumlicher Tiefe versuchen nur wenige Wiederholungen zu erzeugen. Reliefs und Gemälde können die Statue ersetzen. Damit wird ein charakteristischer Zug römischer Kopisten und Handwerker faßbar, der Erkenntnisse hinsichtlich ihrer Verfahrensweisen vermittelt. Der aus der griechischen Kunst übernommene Typus wird entsprechend römischer Sehweise und römischem

---

[1] s. auch oben S. 58 Anm. 5 der Vors.

[2] Vidman, *Sylloge* Nr. 556 a = Malaise, *Inventaire* 93 Nr. 15. — Zum Bedeutungsspektrum von Xoanon s. *RE.* IX A (1967) 2140ff. *s.v. Xoanon* (Gross).

[3] Vgl. Budde-Nicholls Nr. 56 Taf. 18 (hier Abb. 59b).

Geschmack umgeformt und Kriterien aus dem Bereich der Repräsentationskunst unterworfen. Die durch das Bemühen um eine fassadenhaft-dekorative Wirkung entstehenden Unstimmigkeiten zum Vorbild werden dabei in Kauf genommen.[1] — Zu berücksichtigen sind fernerhin Veränderungen im statuarischen Aufbau infolge unterschiedlicher statischer Bedingungen zwischen Original (Holzkern mit chrysoelephantiner Verkleidung) und Kopie (meistens Marmor).

Die unpräzise und verzerrende Überlieferung weist noch in andere Problemkreise, die nur kurz berührt werden können. Bei vielen Sarapisköpfen tritt das Düster-Unterweltliche in einem Maße in Erscheinung, wie es ein Werk des späten 4. Jhs. v.Chr. kaum besessen haben dürfte.[2] Gewiß zählt Sarapis nicht zu den *θεοὶ ῥεῖα ζώοντες*, aber hier ist ein Wesenszug des Gottes durch Kopisten bzw. Besteller derart forciert worden, daß das Urbild getrübt und verunklärt wird.[3] Der Interpretationsspielraum deckt sich in der Kaiserzeit mit dem Funktionsspektrum des Gottes.

Nicht zu unterschätzen ist der Einfluß des Zeitgeschmacks und des persönlichen Geschmacks und Stils des jeweiligen Kopisten. Jede Wiederholung ist ihrer Entstehungszeit verhaftet. Eine genauere Untersuchung würde das Römische innerhalb der Sarapisüberlieferung leicht zu Tage fördern. Weitere Abweichungen können sich aus der für Sarapis gelegentlich angewandten Stucktechnik und der veränderten Bearbeitungstechnik seit antoninischer Zeit ergeben.[4] Wenn einerseits die Sarapisikonographie in Einzelheiten auf die Kaiserikonographie eingewirkt hat, gilt das umgekehrt in ähnlicher Weise. So werden schlaff herabhängende Augenlider, wie sie bei Kaiserporträts seit Marc Aurel vorkommen, auch bei Sarapisköpfen kurzzeitig Mode.[1] Der Stilcharakter wird dadurch grundlegend verändert, und der Konflikt zwischen Original und Wiederholung macht sich in verschärfter Weise bemerkbar.

---

[1] Die Bemerkungen, die sich auf das römische Kopistenwesen beziehen, sind nicht als Werturteil vor dem Hintergrund griechischer Kunst zu verstehen. Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat genügend deutlich gemacht, daß es eine eigene römische Kunst in allen Bereichen gegeben hat.

[2] Nicht erst seit H. Brunn, *Griechische Götterideale* (1893) 101 ist es üblich, dem düster verhangenen Ausdruck des Sarapis (Fransenfrisur) den lichtvollen Glanz des Zeuskopfes (Anastole) entgegenzuhalten. Exemplarisch bei Roscher, *ML.* VI (1924-37) 751 *s.v. Zeus* (Waser). Daß derartig vereinfachende Ausdeutungen in Wirklichkeit für beide Götter zu differenzieren sind, hat auf seine Weise schon J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) 307ff. gesehen. Vgl. auch die Ausführungen oben S. 10.

[3] So sind z.B. die Korkenzieherlocken auf der Stirn Ägyptizismen, die das Urbild nicht besessen hat. Dadurch soll der ägyptische Gott sein Herkunftsland verraten.

[4] Wie sehr Zeitstil zu verändern vermag, erläutern zwei Köpfchen koptischer Zeit, die sich in ihrer Vereinfachung und Verhärtung der plastischen Substanz bis zur Unkenntlichkeit vom Urbild entfernt haben : Watzinger 64 Abb. 19 (hier Abb. 304) und J. Eisenberg, *A Catalogue of Egyptian Antiquities*, Royal - Athena Galleries, Price

Schließlich können selbst die Wiederholungen, die sich um Unabhängigkeit vom Zeitstil und um eine getreue Reproduktion des Urbildes bemühen, irreführen. Es sei auf den monumentalen Sarapiskopf aus der Sammlung A. Fassini[2] (Abb. 129a/b) verwiesen, der als Kopie nach einem Werk der Zeit um 400 v.Chr. angesprochen werden müßte, würde nicht die Bearbeitung auf dem Oberkopf die Benennung auf Sarapis sichern. Das gleiche gilt für einen Kopf im römischen Palazzo Doria[3], dessen Vorbild in eine Zeit zurückführt, in der an den Gott Sarapis und seine alexandrinische Kultstatue noch nicht gedacht werden kann.

Die genannten Hinweise machen die Grenzen einer Stilanalyse an Hand der vorliegenden Denkmäler klar. Die Mehrzahl der Wiederholungen hat den Stil des Originals allzusehr verändert, als daß sich Aufschlüße über den speziellen Stil des Bryaxis — nicht über das Motiv und den statuarischen Aufbau — erhoffen ließen.[4]

Trotz dieser pessimistischen Grundeinstellung soll der Denkmälerüberlieferung nicht jeglicher kunstgeschichtliche Wert abgesprochen

---

List Nr. 38 (Sept. 1959) 22 mit Abb. S. 23 (hier Abb. 305). Beide Köpfe werden unten S. 286 genauer besprochen. — Sehr genau (abgesehen von der Haltung des rechten Armes) wiederholt Sitzschema und Drapierung eine Basaltstatue in Kôm Ombo (Kraus, *Zeugnisse* 98f. Abb. 49; Inst. Neg. Rom 60.2027; hier Abb. 52), der aber wegen ihrer unplastischen Linearisierung keinerlei Hinweise für den Stil des Urbildes zu entnehmen sind.

[1] z.B. Büste Leningrad : Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 39 Taf. 22 (hier Abb. 211) und Kopf Florenz, Palazzo Pitti : *EA*. 3727 (hier Abb. 212). Weiteres zu diesem Thema unten S. 248ff.

[2] G.E. Rizzo, *Collezione d'arte del Barone A. Fassini* II. *Arte classica* (1931) Taf. 1/2.

[3] *EA*. 2302/3. Amelung wies, um diesem Dilemma zu entgehen, im Text darauf hin, daß es sich nicht notwendigerweise um Sarapis handeln müsse.

[4] Man vgl. etwa die ständig wechselnden Kopfumrisse. Ähnliches gilt auch für viele Wiederholungen nach anderen Meisterwerken; s. H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrh.*, Diss. Bonn (1966) 131 mit Anm. 622.

werden.[1] Ungeachtet aller Abstriche geben einige Wiederholungen doch die stilistische Basis ab für eine annähernde Aussage wenigstens über das *Entstehungsdatum* des Urbildes.[2] Es gilt, deutlich zu unterscheiden zwischen einem allgemeinen Zeitstil und dem unverwechselbaren persönlichen Stil eines großen Meisters und sich des Unterschieds und des Spielraums, der zwischen beiden Reproduktionsmöglichkeiten besteht, bewußt zu werden.

Aus diesem Grunde ist die Feststellung Lippolds[3] : »Trotzdem die Kopien schon in Material und Größe mit dem Original nicht wetteifern können und keine darunter ist, die man als Meisterkopie ansprechen könnte, die den Eindruck machte, als sei sie aus rein künstlerischer Absicht angefertigt, reichen sie doch einigermaßen auch für ein stilistisches Urteil aus« mit der Einschränkung richtig, daß »stilistisch« Zeitstil und nicht den persönlichen Stil des Bryaxis meint.

ZUR STILISTISCHEN EINGLIEDERUNG DER STATUE IN DIE KUNST DES SPÄTEN 4. JHS. V.CHR.

Wenn in der Forschung eine Datierung »um 350 v.Chr.« angenommen wird[4], setzt diese These offen oder stillschweigend voraus, daß die Statue ursprünglich für Sinope (bekanntlich wurde Alexandria erst 331 v.Chr. gegründet[5]) und als Hades gearbeitet wurde.[6]

---

[1] L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands* (1938) 385 charakterisiert den Denkmälerbestand als »Reflex des Kolosses des Sarapis«.

[2] Etwas zu kategorisch ist das Urteil von J. Sieveking im Text zu *BrBr.* 605 (2) ausgefallen (» ... auch für vergleichende Stiluntersuchungen ganz wertlos«).

[3] *Sarapis* 115; Thiemann, *Vatergottheiten* 28 : »... das ursprüngliche Bild wird sowohl durch die Wiederholungen der ganzen Statue als auch die Kopfausschnitte heillos verfälscht«, oder 31 : »... unerfreuliche Kopienbestand«.

[4] z.B. Lippold, *Sarapis* 126; K. Schefold, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen* (1959) 116; ders. in *Antidoron, E. Salin zum 70. Geburtstag* (1962) 172; D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die „Musen des Philiskos"* (1965) 26f.; J.J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (1972) 168. — Abweichende Datierungen z.B.: Thiemann, *Vatergottheiten* 30 (frühe Alexanderzeit) und Schwarz, *Bryaxis* 120 (330-320 v. Chr.). Weitere Datierungen sind der S. 3ff. Anm. 2 zitierten Literatur zu entnehmen.

[5] Zuletzt : C.B. Welles, *Historia* 11, 1962, 271ff.

[6] Um die stilistische Eingliederung des Sarapis in das Œuvre des Bryaxis haben sich vor allem W. Amelung, *Ausonia* 3, 1908, 115ff. und Lippold, *Sarapis* 115ff. bemüht.

Hält die hier vorgeschlagene und bereits vorweg genannte Datierung in die Zeit um 310 v.Chr. oder kurz danach der Kritik stand, würde dies für Bryaxis eine Schaffensperiode von knapp fünfzig Jahren ergeben. Die Schaffenszeit des Lysipp hat sich mit Hilfe der Pelopidasbasis durch mehr als ein halbes Jahrhundert verfolgen lassen.[1]

Als Grundlage für die Zeitbestimmung wird die alexandrinische Statue Inv.-Nr. 3916 ausgewählt (Abb. 60). Sie muß dank ihrer besonders guten Erhaltung für eine Reihe vergleichbarer, aber fragmentierter Wiederholungen eintreten.[2] Im besonderen der Kopf dieser Statue wird zur Stilanalyse herangezogen. Die in ihm vorliegende Redaktion kann als verhältnismäßig genau gelten (vgl. Frontispiz).

Der Kopf gliedert sich klar in zwei ineinander verschränkte Teile: die Haar- und Bartpartien, die nach außen einen rechtwinkligen Kopfkontur ergeben, und die darin ausgesparte glatte Gesichtsfläche, die sich nach unten durch den Backenbart verengt. Das Knochengerüst wird durch das Karnat erkennbar und verleiht der Oberfläche kleine, kaum wahrnehmbare Hebungen und Senkungen. Die Modellierung ist sparsam und geht nicht sehr in die Tiefe. Die wuchernde Haarfülle gibt dem Kopf jedoch den Anflug einer Altersphysiognomie, ohne daß er eigentlich alt wirkt. Er ist von jener Zeitlosigkeit, die bei vielen klassischen und nachklassischen bärtigen Götterköpfen zu beobachten ist.

Oberhalb des Schnurrbartes wölbt sich die Haut leicht hervor, die Wangen sind eingezogen, und die Backenknochen werden unter der Haut erkennbar, alles mit großer Zurückhaltung gearbeitet. Die Stirn ist über dem Nasenrücken unmerklich angeschwollen. Sie wird nach unten durch die beiden Brauenbögen begrenzt, die fast eine Waagerechte bilden. Eine leichte Verschiebung der Brauen — durch Drehung und Neigung des Kopfes bedingt — ist nur wenigen Wiederholungen zu entnehmen. Die Trennung von Schädel- und Augenpartie vollzieht sich in nicht übermäßig markantem Umbruch, unterhalb dessen in leichter Kurvung die Orbitalwülste zum Vorschein kommen. Die verhältnismäßig kleinen Augen sind tief eingebettet, so daß die inneren Augenwinkel verschattet werden. Dies trägt zu einer Konzentration der Augenpartie bei.

---

[1] s. W.-H. Schuchhardt in *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft, Festschrift B. Schweitzer* (1954) 222ff. und T. Dohrn, *Antike Plastik* VI (1967) 72.

[2] Adriani, *Repertorio* II Nr. 154 Taf. 75, 249-251; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 274 Abb. 302; H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 154 Abb. 138 (der Begleittext S. 155 ist in fast allen Punkten zu korrigieren); hier Abb. 60. Diese Statue ist in der Reproduktion von Einzelheiten einigermaßen verläßlich. Ihr wesentlicher Nachteil besteht darin, daß sie den Bewegungsrhythmus des Urbildes z.T. eingebüßt hat. Vgl. die einige Jahrzehnte frühere originale 'Demeter' von Knidos, die Chr. M. Havelock, *Hellenistische Kunst* (1971) 128 mit Abb. 127 wohl zu Unrecht in die 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. datiert hat. — Neben der Statue Alexandria 3916 sind jedoch auch andere Wiederholungen bei der Analyse mitverarbeitet worden, ohne daß sie im einzelnen genannt werden. Wie bei der Rekonstruktion des statuarischen Aufbaus ergibt sich nur bei einer vergleichenden Synopse aller wichtigen Wiederholungen ein einigermaßen glaubhaftes Bild.

Von dem vielbehandelten alexandrinischen 'Sfumato', das aber ebenso außerhalb Alexandrias begegnet und deshalb nicht als Spezifikum dieser Stadt angesehen werden kann, ist in dem Sarapiskopf noch nichts zu spüren. Die Konturen sind nicht verschliffen. Jedes Detail ist in seiner Funktion erkenn- und begreifbar und ordnet sich dem Gefüge des Kopfes sinnvoll unter. Die Integration aller Formen zu einem geschlossenen Ganzen ist vollkommen gewahrt und steht ungebrochen in der Tradition der nachklassischen Kunst des 4. Jhs. v.Chr.

Die Konfrontation des Sarapiskopfes mit Darstellungen bärtiger männlicher Köpfe auf den spätesten attischen Grabreliefs vor dem Gräberluxusverbot ergibt nur wenige Datierungskriterien, weil diese Köpfe[1] zumeist zu schlecht erhalten sind oder zu wenig Vergleichbares enthalten. Dagegen bietet sich der stehende Asklepios des Weihreliefs für Bendis in Kopenhagens Ny Carlsberg Glyptotek[2] zur Gegenüberstellung an, das aufgrund des Archontennamens Kephisophon in das Jahr 329/8 v.Chr. datiert werden kann. Hier wie dort eine zart modellierte Gesichtsoberfläche, die das unter ihr liegende Knochengerüst sichtbar macht. Plastischer Kern und Oberfläche sind in ihrer Eigenständigkeit und zugleich Abhängigkeit vom Bildhauer deutlich herausgearbeitet worden. Diese Beobachtung gilt für beide Köpfe.

---

[1] Dazu zuletzt K.A.I. Braun, *Untersuchung zur Stilgeschichte bärtiger Köpfe auf attischen Grabreliefs und Folgerungen für einige Bildnisköpfe*, Diss. Basel 1965 (1966).

[2] P. Hartwig, *Bendis* (1897) 4ff. Taf. 1 Abb. 1; G. Lippold, *Antike Skulpturen der Glyptothek Ny Carlsberg* (1924) Abb. 15; M.P. Nilsson, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek* 3, 1942, 169ff.; Poulsen, *Cat. Sculpt.* Nr. 231.

Der Unterschied bezieht sich vor allem auf den veränderten Kopfkontur, der durch die unterschiedliche Haarfülle hervorgerufen wird.

Besonders vergleichbar sind die in die Stirn fallenden Fransen. Beim Asklepios handelt es sich offenbar um einen ersten tastenden Versuch des Reliefmeisters, denn die Locken sind noch sehr zurückhaltend angegeben. Zwar begegnet die neue Frisur in der gleichen Zeit noch öfters auf Grab- und Weihreliefs[1], großplastisch jedoch wird die Fransenfrisur, die die Intention des 'Vatergottes' ganz allgemein sinnfälliger macht, erstmalig in der Sarapisstatue verwirklicht. Leider verfälschen die Wiederholungen die Fransen, die im Original unauffälliger, d.h. vermutlich reliefiert, gearbeitet gewesen sein dürften. Die römischen Kopisten haben sich die Gelegenheit zu einer raffiniert-virtuosen Hinterschneidung an dieser Stelle nicht entgehen lassen. Es steht fest, daß die Fransenfrisur zumindest im 4. und 3. Jh. v.Chr. nicht als spezielles Charakterisierungsmittel für einen bestimmten Gott (Sarapis) dient, also nicht etwa als Chiffre für den 'chthonischen Bereich' zu verstehen ist. Diese Ausdeutung stammt erst von späteren Kopisten, die sie mehr oder weniger stark überzogen haben.[2]

Der Kopf des Asklepios vom Bendisrelief erscheint in seiner plastischen Konsistenz gestraffter als der des Sarapis. Er wird dem letzteren auf jeden Fall zeitlich vorangehen. Gleichzeitig oder etwas später ist eine Grabstele aus Marion auf Zypern im Cambridger Fitzwilliam Museum[3] entstanden. Das Stück ist entweder attischer Import oder von einem Attiker auf Zypern gearbeitet worden, so daß eine provinzielle Verzögerungsphase nicht in Rechnung gestellt zu werden braucht. Die Einzelformen sind akzentuierter angelegt, die menschliche Altersphysiognomie ist stärker betont, was durch die Funktion der Stele als Grabmal eines bestimmten Mannes erklärt wird. Der Kopf der Stele in Cambridge rückt eng an den Kopf eines stehenden Mannes im Athener Nationalmuseum Inv.-Nr. 2574 heran.[1] Ziehen wir das physiognomisch Bedingte ab und versuchen die gleiche Zeitstufe unter Götterköpfen zu fixieren, kommen wir zu dem Kopf des sitzenden Asklepios auf dem Weihrelief aus Epidauros im Athener Nationalmuseum Inv.-Nr. 1425[2], das Chr.M. Havelock in Abweichung von der bisherigen Forschung ins 2. Jh. v.Chr. datiert hat.[3] Tatsächlich ist die Unterscheidung zwischen Werken des 4. Jhs. v.Chr. und ihren klassizistisch-rückstilisierenden Nachahmern im 2. Jh. v.Chr. schwierig. In diesem Fall kommt das obere Abschlußprofil zu Hilfe, das nach C. Weickert[4] und L.T. Shoe[5] ins 4. Jh. v.Chr. gehört. Auch sonst scheint der Kopf zuviel klassischen Formenvortrag zu besitzen, als daß an eine blasse Nachschöpfung geglaubt werden kann. Der pyramidale Kopfumriß verbindet ihn mit dem Asklepios des Bendisreliefs, dessen Entstehung um etwa ein Jahrzehnt früher liegt.

---

[1] z.B. sitzender Asklepios auf dem Weihrelief Louvre 755 : U. Hausmann, *Kunst und Heiltum* (1948) 178 Nr. 146 Abb. 5.

[2] Die Synthese von Fransen- und Anastolefrisur wird zuerst am 'Eubuleus' faßbar (zuletzt : E.B. Harrison, *Hesperia* 29, 1960, 382ff.), bei dem die Haare über der Stirnmitte gescheitelt in zwei Zangen auf der Höhe der Brauen in die Stirn fallen und der deshalb, sicher zu Unrecht, als ein Werk des Bryaxis bezeichnet worden ist. Weitere Literatur ist oben S. 12f. Anm. 3 angegeben.

[3] Budde-Nicholls Nr. 31 Taf. 7.

In der Großplastik vertritt der 'Asklepios Blacas' im British Museum[6] die Stilstufe des Epidaurosreliefs. Es handelt sich um ein Original aus dem vorletzten Jahrzehnt des 4. Jhs. v.Chr. Der Kopf ist zwar mehrfach für Bryaxis in Anspruch genommen worden, er steht jedoch unverwechselbar in der Nachfolge praxitelischer Formen.

Eng verwandt in Proportion und Ausdruck ist der bärtige Götterkopf aus Chios in Wien[7], der aber etwa ein Jahrzehnt später entstanden ist. Mit ihm setzt jener Prozeß ein, der sich im 3. Jh. v.Chr. weiter fortsetzt und auf die Straffung und Reduktion der Plastik auf ihren

---

[1] H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1931) 54f. Taf. 53; R. Lullies - M. Hirmer, *Griechische Plastik*² (1960) Abb. 240/1.

[2] Aufnahmen des Kopfes von vorn : H. v. Buttlar, *Griechische Köpfe* (1948) Abb. 77 und J. Charbonneaux, *MonPiot* 52 II 1962, 22 Abb. 8. Sonst Hausmann a.O. 176 Nr. 129 Abb. 18; Thiemann, *Vatergottheiten* 14.132 D 5; E.B. Harrison, *Archaic and Archaistic Sculpture*, The Athenian Agora XI (1965) 85 Anm. 115.

[3] *AJA*. 68, 1964, 43ff.

[4] *Das lesbische Kymation*, Diss. München 1912 (1913) 71 Anm. 1 (380-370 v. Chr.).

[5] *Profiles of Greek Mouldings* (1936) 85. 141 Taf. 36, 4 (360-350 v. Chr.).

[6] P. Wolters, *AM*. 17, 1892, 7ff. Taf. 3, 2; J. Six, *JHS*. 42, 1922, 31ff. Taf. 1; B. Ashmole, *BSA*. 46, 1951, 2ff.; Thiemann, *Vatergottheiten* 14f. 131f. D 3; G. Heiderich, *Asklepios*, Diss. Freiburg (1966) 43f. 70f.; J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Das hellenistische Griechenland* (1971) Abb. 209.

[7] R. Horn in *Corolla L. Curtius* (1937) 104ff. Taf. 25ff.; Lippold, *Plastik* 306; Thiemann, *Vatergottheiten* 14.17.130 B 3; M. Almagro - E. Kukahn, *Ampurias* 19/20, 1957/58, 14 Taf. 14, 3; H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 138 Abb. 122.

Kern hin abzielt. In fortgeschrittenem Stadium läßt sich diese Entwicklung etwa an der Themis von Rhamnus oder am gleichzeitigen Kopf des Demosthenes ablesen. Die Modellierung wird in diesem Zeitraum außerordentlich feinnervig bis hin zu einer nicht mehr wahrnehmbaren Oberflächenbewegung, die in Starre und Verhärtung umschlägt. Davon ist im Sarapiskopf freilich noch nichts zu spüren. Er gehört in die gleiche Zeit wie der Kopf aus Chios, ein fragmentierter Kopf in der Sammlung Käppeli[1] oder das Weihrelief in Chalkis.[2] Eine Datierung in die Zeit um 310 v.Chr. hätte m.E. die größte Wahrscheinlichkeit für sich.[3]

Auf den ersten Blick als verwandt erscheint ein originaler Kopf aus Alexandria.[4] Doch erweist die verschwommene Konturierung in Verbindung mit einer gleichzeitigen Akzentuierung von wenigen Details den Kopf als ein Werk des entwickelten 3. Jhs. v.Chr. mit starken nachklassischen Reminiszenzen.

Die spärlichen Vergleiche mit zeitgenössischen Originalen oder Kopien nach Werken des späteren 4. Jhs. v.Chr. zeigen, wie schmal die Datierungsbasis ist. Bewußt ist auf eine vergleichende Stilanalyse zwischen den Bryaxis zugeschriebenen Platten am Maussolleion und der Sarapisstatue verzichtet worden. Sie wäre unergiebig und bei dem starken zeitlichen und qualitativen Abstand unangemessen. Ebenso ist auch der traditionell und beliebt gewordene Vergleich mit dem 'Zeus' von Otricoli beiseite gelassen worden. Der Kopf gehört zu jenen hellenistischen Nachahmungen, bei denen das Vorbild derartig ins Pathetisch-Monumentale verbogen worden ist, daß dieses nur noch erahnt, nicht aber mehr in Einzelheiten definiert werden kann. Den stilistischen Standort hat W.-H. Schuchhardt richtig bestimmt.[1]

---

[1] *Kunstwerke der Antike,* Münzen und Medaillen A.G. Auktion XXII, Basel 13.5. 1961 Nr. 19 Taf. 5; *Kunstwerke der Antike. Sammlung R. Käppeli* (o.J.) A 12.

[2] Thiemann, *Vatergottheiten* 16.131 C 5; G. Daux, *BCH.* 88, 1964, 433ff.; G.E. Mylonas, *'Εφημ.* 1965, 1ff.

[3] In die Zeit um 320-310 v. Chr. wird die Statue von W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 274 datiert. Von den oben S. 5 Anm. 2 der S. 3 genannten Forschern, die sich für einen 'zweiten' Bryaxis eingesetzt haben, sind stilistische Begründungen kaum gegeben worden. Vgl. etwa D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 68. Lediglich Reynolds 50ff. hat auf breiterer Basis stilistische Argumente geltend gemacht. Dabei können aber ihre Vergleiche, die eine Entstehung noch im 4. Jh. v. Chr. ausschließen sollen, nicht überzeugen.

[4] Watzinger 74ff. Nr. 61 Taf. 38; Thiemann, *Vatergottheiten* 132 E 1; Adriani, *Repertorio* II Nr. 173 Taf. 81, 270/1.

In der Beinhaltung der Sarapisstatue ließen sich einige Sitzende von den spätesten attischen Grabstelen vor dem Gräberluxusverbot zum Vergleich heranziehen. Der Nachweis, daß auch von hier aus eine Entstehung der Sarapisstatue im 3. Jh. v.Chr. nicht möglich ist, läßt sich aufgrund des Denkmälerbestandes allerdings nur schwer führen. Den für das Urbild anzunehmenden Achsenreichtum, der aus der verschobenen Beinhaltung resultiert, haben die Wiederholungen fast ausnahmslos eingebüßt, ganz zu schweigen von der kraftvollen Spannungslinie, die ursprünglich vom vorgesetzten rechten Bein bis in den hochgestreckten linken Arm führte. Erst dieser diagonal in die Tiefe führende Bewegungsstrom wird der Statue in Alexandria ihre dritte Dimension erschlossen haben.

Ein Vergleich zwischen dem ins frühe 3. Jh. v.Chr. gehörenden Dionysos vom Thrasyllosmonument[2] und der Sarapisstatue führt zu keinem sicheren Ergebnis. Es scheint jedoch, als würde der Dionysos, dessen Entstehung wohl zu Unrecht mit der Aufstellung der beiden Dreifüße durch Thrasykles im Jahre 271/70 in Verbindung gebracht worden ist, die Stilstufe des Sarapis um einiges übersteigen.[3]

Vergegenwärtigt man sich nochmals die Diskrepanz zwischen den knapp bemessenen Dimensionen der ptolemäischen Tempelarchitektur und den kolossalen Maßen des Kultbildes, kann geradezu von einer Inszenierung von Plastik gesprochen werden. Freilich wurde das gespannte Verhältnis von Kultbild und umgebender Architektur als gewolltes künstlerisches Ausdrucks- und Wirkungsmittel nur demjenigen bewußt, der den Tempelinnenraum auch betrat. Bekanntlich ist der ptolemäische Tempel durch die Auffindung der Gründungsplatten datiert. Zum Zeitpunkt der Tempelerrichtung muß das Kultbild bereits einige Jahrzehnte existiert haben. Die Schreinhaftigkeit der Tempelarchitektur ist demnach das Ergebnis einer absichtlichen Beschränkung und Verkleinerung der Architektur zugunsten des vorhandenen Kultbildes. Die Architektur wird der Plastik untergeordnet. Plastik wird gewissermaßen inszeniert, Architektur erhält den Charakter von Kulisse bzw. Staffage. Ein Versuch in ähnlicher Richtung bei umgekehrtem Vorgang ist bereits für den Innenraum des olympischen Zeustempels überliefert. Die Reduktion der Architektur zur Erhöhung der Wirkung des Kultbildes hat im Falle des alexandrinischen Sarapistempels ihr Ziel bei zeitgenössischen Betrachtern nicht verfehlt. Noch im 4. Jh. n.Chr. konnten die Christen nur schwer bewogen werden, Hand an das übermächtige Kultbild zu legen.

---

[1] *GGA*. 213, 1960, 185 zu Nr. 539. Zuletzt H. v. Steuben in Helbig^4 I (1963) Nr. 33. Oft behauptet, aber kaum hinreichend bewiesen, ist die Urheberschaft des Bryaxis für den 'Zeus' von Otricoli. Von dieser Prämisse geht Schwarz, *Bryaxis* 131ff. bei seiner ebenso ausführlichen wie gefühlsbeladenen Behandlung aus. »Im Zeus von Otricoli hat die Auseinandersetzung mit Phidias, die mit dem Hades von Sinope ihre erste klare Form angenommen hatte unter Bedingung des gleichen Themas ihre gereifteste Gestaltung erhalten« (138). — Wenig Überzeugungskraft haben auch die Darlegungen und die Datierung ins 4. Jh. v. Chr. von Thiemann, *Vatergottheiten* 15f. 111.129 A 2. Es ist nicht einzusehen, wodurch seine Folgerung (16): »So hat das Zeusbild des Bryaxis (gemeint ist der 'Zeus' von Otricoli) eine Art Ernte er Zeusauslegung durch die griechische Kunst eingebracht«, gerechtfertigt würde.

[2] *BrBr*. 119; *KiB*. 344,2; G. Becatti, *RIA*. 7, 1940, 24f. Abb. 5; Lippold, *Plastik* 259; M. Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (1955) 66 Abb. 213. Chr. M. Havelock, *Hellenistische Kunst* (1971) 127f. Abb. 126 datiert den Dionysos in die 1. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. Zuletzt zum Thrasyllos-Denkmal: J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (1971) 562ff.

[3] Reynolds 93 hält die Sitzpositionen beider Götter für identisch.

Die Sarapisstatue ist raumwirkend, zugleich aber auf Vorderansicht konzipiert. Entsprechend der Aktionsrichtung der Statue entfaltet sich in ihr der plastische Reichtum am vorteilhaftesten. Rück- und Nebenseiten stehen dahinter zurück. Alle Bewegungsströme sind keilförmig nach vorn gerichtet. Infolge dieser Grundrißdisposition kann die Statue ihre räumlichen Bewegungen frei ausbreiten. Dies besagt jedoch nicht, daß die übrigen Seiten nicht gesehen werden sollten. Viele Wiederholungen übertreiben in dieser Beziehung.

Besonders hervorzuheben sind die komplizierten Faltensysteme einzelner Gewandpartien, die zu einer Zersplitterung im Gewandaufbau führen. Gegeneinander verschobene oder gebrochene Achsen bestimmen die Faltenführung. Gleichwohl ist die funktionale Abhängigkeit der Drapierungen von den Bewegungsvorgängen der Figur an jeder Stelle nachzuvollziehen. Die Faltenzüge um- und beschreiben den Zustand des darunterliegenden Körpers. Römische Kopisten haben nur selten in diesem Punkt eine glaubwürdige Übereinstimmung erreicht. Die unruhige Faltenführung betrifft in erster Linie das Himation. Den diagonal in die Tiefe führenden Hänge- bzw. straffen Zugfalten zwischen den Beinen, dem Bausch auf dem Schoß und dem über die linke Schulter herabfallenden, von Falten zerfurchten Himationzipfel steht die symmetrische und klare Anordnung der Chitonfalten auf dem Oberkörper gegenüber. Die beidseitig parallel geführten Vertikalfalten werden durch die Staufalten am Halsausschnitt miteinander verbunden. Die Scharfgratigkeit der Faltenzüge besserer Wiederholungen ist materialbedingt (Goldblech) und nicht auf dem Konto künstlerischer Eigenheiten des Bryaxis zu verbuchen.

Die Sarapisstatue ist in einer Zeit des Umbruchs und des Übergangs entstanden. Retrospektives und Progressives vereinigen sich und führen zu einer großartigen Gestalt, die sich in reicher Spannung von Bewegung und Gegenbewegung, von Elastizität und Torsion entfaltet. Sarapis ist in seiner wuchtigen Erscheinung und ruhigen Gebärde noch ganz 'Vatergott', dessen Wesen und Gestalt zu einem ausgewogen-glaubhaften Ganzen verschmolzen sind.

Thiemann hat den Wandel der Gottesvorstellung, der sich seit dem 4. Jh. v.Chr. innerhalb der bärtigen Götter vollzieht, zuletzt untersucht und ist zu dem Schluß gelangt, daß während des Hellenismus eine zunehmende »Vermenschlichung« der 'Vatergottheiten' — gleichbedeutend mit einer Entgötterung und einem Wesensverlust — zu beobachten sei. »In hellenistischer Zeit sieht sich das Göttliche dem Menschlichen ausgeliefert. Zeus ist zwar noch Gott, vor allem aber König, ein herrscherhaft dämonisierter Mensch. Das Väterliche behauptet sich daneben mühsam.«[1]

In dem Kopf der Statue in Alexandria ist davon freilich noch nichts zu spüren. Der Gott lebt autark in seinem Bild, ohne auf den Betrachter als Gegenpol angewiesen zu sein. Diese Selbstgenügsamkeit und gleichzeitige Überlegenheit, die die klassischen und nachklassischen Götterstatuen auszeichnen und ihre Unantastbarkeit und Glaubwürdigkeit ausmachen, spiegeln sich trotz des mäßigen Überlieferungsbestandes in einer Reihe von Kopien wider. Die Sarapisstatue zählt zu jenen Daseinsbildern, die ganz in sich selbst ruhend ihre eigene Göttlichkeit erleben und ihr eigenes spezifisches Sein vollziehen. Der Gott tritt nicht in ein dialogisches Verhältnis zum Betrachter. Dieses

---

[1] Thiemann, *Vatergottheiten* 128.

Phänomen des »göttlichen Fürsichseins«, das auf eine Verbindung zur menschlichen Umwelt verzichtet, ist, wie Himmelmann-Wildschütz[1] gezeigt hat, keineswegs nur unter Götterbildern des 4. Jhs. v.Chr. anzutreffen, sondern zeichnet die klassischen Bilder des 5. Jhs. v.Chr. in gleicher Weise aus. Der Einschnitt liegt nicht zwischen klassischer und nachklassischer, sondern zwischen archaischer und klassischer Zeit.

Der Gott ist trotz der vorhandenen formalen und inhaltlichen Beziehung zu seinem Begleittier nicht in Aktion dargestellt. Ungeachtet dieser Handlungslosigkeit ist andererseits nicht zu übersehen, daß er sich in einem gewissen Schwebezustand befindet, der jederzeit veränderbar ist. Dieser Eindruck wird besonders durch das weit vorgestellte rechte und das stark zurückgenommene linke Bein und die vom Boden abgehobene Ferse hervorgerufen. Die Charakterisierung als 'Situationsfigur' würde jedoch den Rahmen, der durch das Wort Schwebezustand angedeutet werden soll, erheblich übersteigen. Die Beinstellung in Verbindung mit der Armhaltung deuten auf ein gewandeltes Verhältnis zum Raum hin. Die Figur greift, wenn auch nicht in dem Maße wie der Kronzeuge für dieses Phänomen im späten 4. Jh. v.Chr. : der Apoxyomenos des Lysipp, in den Raum hinaus. Zugleich suggerieren die Bewegungen der Extremitäten dem Betrachter in der Vorderansicht eine größere Tiefendimension.

Unabhängig vom Stil läuft auch die Frage nach Isoliertheit und Integrität von Götterbild und Beschauer darauf hinaus, daß es sich bei der Sarapisstatue um ein Werk der Nachklassik[2] handeln muß.

Es bleibt noch die Frage nach der Chronologie der Arbeiten des Bryaxis übrig. Dabei hängt die Frage nach dem Alter, in dem Bryaxis sein Meisterwerk schuf, unmittelbar mit der nach der Chronologie des Sarapis*kultes* zusammen. Man wird sinnvollerweise annehmen, daß die Einrichtung des Kultes dem Kultbild selbst kurz vorausging oder mindestens gleichzeitig war. Die Anfänge des Sarapiskultes haben zuletzt Fraser[1] und Vidman[2] ausführlich behandelt. Beide Forscher sind dabei zu unterschiedlichen Ergebnissen gekommen.[3] Während Fraser den Kultbeginn aufgrund von epigraphischen und literarischen Belegen an den Anfang des 3. Jhs. v.Chr. setzte, hat sich Vidman mit Hilfe derselben Zeugnisse eindeutig für das späte 4. Jh. v.Chr. ausgesprochen. Zwar beruhen beide Zeitansätze nicht zuletzt auf der Datierung von Buchstabenformen, die erfahrungsgemäß nur Annäherungswerte zulassen, jedoch scheinen die besseren Argumente für Vidman zu sprechen. In gleicher Weise kontrovers ist die Frage, welche Rolle der Person Alexanders d. Gr. bei der Erschaffung des Sarapiskultes zukommt. Fraser hat schon aus chronologischen Gründen im Sinne seiner Spätdatierung für eine Trennung von Sarapiskulteinrichtung und Alexander votiert und den Kultbeginn eng mit Ptolemaios I. Soter verknüpft; dagegen nimmt Vidman[4], der sich auf F. Pfister und C.B. Welles beruft, an, »daß schon Alexander den neuen Gott kennengelernt hat«. Eine endgültige Lösung der vielschichtigen und konsequenzreichen Probleme ist an dieser Stelle nicht zu erwarten. Soviel darf jedoch festgehalten werden: Der Kultbeginn noch im 4. Jh. v.Chr. ist beim derzeitigen Stand des Wissens nicht auszuschließen.

---

[1] *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (1959). Er weicht hierin vor allem von G. Rodenwaldt, *Θεοὶ ῥεῖα ζώοντες*, *AbhBerlin* 1943 Nr. 13 ab (vgl. Himmelmann-Wildschütz a.O. 40 Anm. 54).

[2] s. die Formulierungen von Kraus, *Sarapiskopf* 97.

Von den frühesten Werken des Bryaxis aus — der Athener Basis[5] und den nicht sicher identifizierten Platten des Maussolleionfrieses[6] — ergibt sich für ihn ein Geburtsdatum in den frühen 70er Jahren des 4. Jhs. v.Chr.[7] Bei der Schaffung des Sarapisbildes wäre er demnach etwa 70 Jahre alt gewesen.

---

[1] Fraser II 23ff.

[2] Vidman, *Isis und Sarapis* 27ff.

[3] Auf die Kontroverse über die Herkunft des Kultes kann hier aus Raumgründen und mangelnder Kompetenz nicht eingegangen werden. Es sei auf die grundlegende Darstellung von Wilcken, *UPZ.* I 77ff. verwiesen; ebenda werden auch die Thesen von Lehmann-Haupt hinsichtlich des babylonischen Ursprungs des Gottes klar zurückgewiesen, neuerdings wieder aufgegriffen von R. Stiehl, *History of Religions* 3, 1963/64, 21ff. L. Budde in *Türk Tarih Kurumu Yayinlarindan* V. Ser. Nr. 14 (1956) 31 Anm. 15 hat im Rahmen der Gesamtpublikation der Sinopegrabung eine Behandlung der Herkunftsfrage angekündigt. Vgl. oben S. 1 Anm. 2.

[4] Die kontroversen Ansichten werden von Vidman, *Isis und Sarapis* 19ff. referiert.

[5] Ausführlich behandelt von Schwarz, *Bryaxis* 1ff. Vgl. oben S. 53 Anm. 2.

[6] Neue Plattenverteilung bei G. Donnay, *AntCl.* 26, 1957, 383ff. und Schwarz, *Bryaxis* 35ff. Vgl. auch *RE.* XXIV (1963) 421ff. *s.v. Pytheos* (Riemann).

[7] Schwarz, *Bryaxis* 11 denkt an die Zeit um 377 v. Chr.

KAPITEL 4

ENTSTEHUNGSORT

Ob der Sarapiskoloß für Sinope oder Alexandria gearbeitet wurde, ist eine alte Streitfrage. Favorit innerhalb der Forschung ist Sinope[1] am Schwarzen Meer, das von antiken Autoren mehrfach als Herkunftsort genannt wird.[2] Von dort, wird angenommen, habe Ptolemaios I. Soter die Statue, die in Sinope natürlich ein Hades gewesen sei, mit welchen Mitteln auch immer nach Alexandria holen lassen. Kultbeginn und Kultstatue seien voneinander zu trennen, der sinopeische Hades des Bryaxis sei erst in Alexandria zum Sarapis umgewandelt worden.[3] Die Forschungen von Rostovtzeff und Lippold haben ergeben, daß ein chthonischer Gott von ähnlichem Aussehen wie Sarapis im 4. Jh. v.Chr. an der Schwarzmeerküste heimisch gewesen ist. Sie dürfen jedoch nicht dahingehend interpretiert werden, in diesem Gott einen pontischen Ahnen, einen Prototyp für die alexandrinische Statue zu erkennen.[4] Lippold hat trachtgeschichtliche Parallelen unter kleinasiatischen Lokalgottheiten gesammelt.[1] Es handelt sich ausnahmslos um Gottheiten, die mit Zeus verbunden sind: etwa Zeus Labrandeus, Hypsistos, und Lydios.[2] Die Vergleichsmomente sind jedoch zu allgemein und unverbindlich, als daß die Herkunft der Statue aus diesem Raum dadurch wahrscheinlicher würde, zumal solche Parallelen auch im festländisch-griechischen Bercich anzutreffen sind, ohne daß sich die Träger von Chiton *und* Himation immer als Barbaren oder Orientalen bezeichnen ließen. Es sind nicht verschiedene Vererbungsstränge kleinasiatischer chthonischer Götter im Bild des Sarapis zusammengeflossen, die seine bildliche Abstammung aus diesem geographischen Raum garantierten.

---

[1] Weinreich, *Neue Urkunden* 5ff.; Lippold, *Sarapis* 117; O. Kern, *Die Religion der Griechen* III (1938) 72; *RE.* XVIII 2 (1949) 1568 *s.v. Parmenion* (Riemann); Lippold, *Plastik* 257; Budde a.O. 32 Anm. 15; K. Schefold, *MusHelv.* 14, 1957, 36; S. Morenz, *Ägyptische Religion* (1960) 260; Schwarz, *Bryaxis* 120; K. Schefold in *Antidoron, E. Salin zum 70. Geburtstag* (1962) 172; G. Becatti, *L'età classica* (1965) 215. Die Liste ist leicht mit Hilfe der oben S. 3ff. Anm. 2 zitierten Literatur zu vermehren. — Für Alexandria als ersten Aufstellungsort ist vor allem W. Amelung eingetreten.

[2] Eine Zusammenstellung derjenigen antiken Autoren, die die Sarapisstatue aus Sinope kommen lassen, findet sich bei E. Schmidt, *Kultübertragungen,* RGVV.VIII 2 (1909) 47ff. Er entscheidet sich nach sorgfältiger Analyse aller in Frage kommenden antiken Aussagen eindeutig für Alexandria als ersten Aufstellungsort. Für die kleinasiatische Herkunft ist zuletzt wieder (ohne Begründung) H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 155 eingetreten.

[3] s. Weinreich, *Neue Urkunden* 6.

[4] Lippold, *Sarapis* 117 glaubt, man dürfe »in Sinope einen Gott vom Aussehen und Wesen, aber nicht mit dem Namen des Sarapis erwarten«. Wäre Sinope wirklich die Mutterstadt der Sarapisstatue, müßte hier eine sehr viel stärkere Resonanz erwartet und gefordert werden.

Sarapisdarstellungen aus Sinope beschränken sich auf die Münzprägung der Stadt, die erst in der mittleren Kaiserzeit den Gott in ihr Repertoire mit einbezogen hat[3] : in Büstenform seit Hadrian[4], sitzend seit Caracalla[5], als Gelagerten seit Antoninus Pius[6] und stehend seit Geta.[7]

Erst nachdem durch kaiserzeitliche Autoren wie Plutarch[8], Tacitus[9] und andere die bewußt ausgestreuten Fabelgeschichten phantasievoller Priester in Alexandria ernsthaft weiterverbreitet waren, übernahm auch Sinope den Gott in die Münzprägung.[1] Sinope versuchte ihrer Rolle als fiktive Mutterstadt des Sarapiskolosses erst in dem Augenblick gerecht zu werden, nachdem aus priesterlicher Dichtung 'taciteische' und 'plutarchische' Wahrheit geworden war. Die dadurch ausgelöste offizielle Verbreitung bewegt sich jedoch innerhalb des Rahmens, der in der Kaiserzeit für Sarapis allgemein üblich ist. Innerhalb der Bevölkerung Sinopes gab es offenbar wenig Resonanz. Denn Funde, die eine gesteigerte private oder öffentliche Sarapis- bzw. Hadesverehrung in ptolemäischer oder späterer Zeit in Sinope dokumentieren könnten, fehlen. Die Inschriften übersteigen nicht das Maß des Üblichen.[2] Bei den aus Sinope[3] und Umgebung[4] stammenden Terrakottamasken handelt es sich nicht um Sarapis, sondern um andere Götter oder Heroen (Herkules ?).[5]

---

[1] m.E. ist die Bedeutung des Tragens von Chiton *und* Himation von Lippold, *Sarapis* überinterpretiert worden. Die Kombination beider Gewänder ist seit archaischer Zeit für Götter und Menschen zahlreich zu belegen. Für das 4. Jh. v. Chr. sei auf einige Stelen verwiesen : H.K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus* (1938) Taf. 14, 2; H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1931) Taf. 39, 1; Budde-Nicholls Nr. 31 Taf. 7.

[2] Vgl. dazu E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* (1962) 325f.

[3] Sarapis erscheint nicht erst im 3. Jh. n. Chr. auf Münzen von Sinope, wie Lippold, *Sarapis* 117 annimmt.

[4] Waddington, *Recueil* 201 Nr. 109. Zwei neue sinopeische Mittelbronzen in : Münzen und Medaillen A.G. Auktion 41, Basel 18./19.6.1970 Nr. 346 (Marc Aurel). 347 (Maximinus I.) Taf. 18.

[5] Waddington, *Recueil* 205 Nr. 133 Taf. 28, 3. Drexler 9f. (d) beschreibt eine Münze Sinopes mit dem sitzenden Sarapis, der in der ausgestreckten Rechten eine kleine Caracallabüste halten soll. Jedoch erweckt die Beschreibung Zweifel.

[6] Waddington, *Recueil* 202 Nr. 113 Taf. 27, 23. Gerade der liegende Sarapis ist auf sinopeischen Münzen beliebt. Der Typus ist genuin alexandrinisch, wie Laubscher, *Tempelkultbilder* gesehen hat, und typologisch von der gelagerten Tyche von Alexandria abhängig. Zum gelagerten Sarapis : Ph. Lederer, *DMbll.* 56, 1935, 201ff. und L. Castiglione, *Acta Antiqua* 9, 1961, 287ff. s. auch unten S. 256 Anm. 4 und S. 309.

[7] Waddington, *Recueil* 205 Nr. 136 Taf. 28, 6.

[8] *de Iside et Osiride* 28.

[9] *hist.* IV 83f.

Wenig Beweiskraft besitzt in diesem Zusammenhang der Satz des aus Sinope stammenden Kynikers Diogenes, den er auf die Nachricht hin, die Athener hätten Alexander d. Gr. zum Dionysos gemacht, ausgerufen haben soll : *κἀμὲ Σάραπιν ποιήσατε.*[6] Mit Recht hat

---

[1] Die bei Roscher, *ML.* VI (1924-37) 658 *s.v. Zeus* (Fehrle) erwähnten Sarapismünzen des 2. Jhs. v. Chr. gibt es nicht (Druckfehler ?). Teilweise irreführend A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums* III (1889) 1549 *s.v. Sarapis* : »Unter der nicht geringen Zahl der Münzen mit dem Sarapis ragen die Städte Sinope als die Geburtsstätte seines Kultbildes und Alexandria als der Zentralpunkt seiner Verehrung besonders hervor.«

[2] D.M. Robinson, *AJA.* 9, 1905, 306 Nr. 30 = Vidman, *Sylloge* Nr. 331; L. Robert, *Études anatoliennes* (1937) 297ff.; D.M. Robinson, *AJPh.* 27, 1906, 125ff. 245ff. Die Inschrift *AJA.* 9, 1905, 331 Nr. 84 = Vidman, *Sylloge* Nr. 706 stammt aus Tomis. Für die metrische Inschrift *CIG.* III 4159 = Vidman, *Sylloge* Nr. 329 hat L. Budde in *Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Sinope, Türk Tarih Kurumu Yayinlarindan,* V. Ser. Nr. 14 (1956) 30ff. einen Zusammenhang mit dem von ihm ausgegrabenen Tempel (Datierung in den »hohen Hellenismus«) vermutet. Irreführend Budde a.O. 32 Anm. 15. Wir verfügen in Sinope über keine ungebrochene Denkmälerkette für Sarapis durch Hellenismus und Kaiserzeit.

[3] Budde a.O. 30 Taf. 13a (vgl. auch Taf. 13c).

[4] *Kunstwerke der Antike,* Münzen und Medaillen A.G. Auktion XXII, Basel 13.5.1961 Nr. 45 Taf. 13.

[5] Vgl. die Marmormasken bei Adriani, *Repertorio* II Nr. 222ff. Taf. 102f. und J. Marcadé, *BCH.* 81, 1957, 463 Nr. 27 Abb. 38.

[6] Diogenes Laertius VI 63.

E. Schmidt[1] darauf hingewiesen, daß der Witz nur dann verständlich wird, »wenn nicht eine obscure Lokalgottheit gemeint ist, sondern ein großer Gott, den man zu Dionysos in Parallele stellen konnte, das war Sarapis zu Diogenes' Zeiten gewiß noch nicht«.

Schließlich Strabon 12,3,11 : Dort wird verhältnismäßig genau die Stadt Sinope und ihre Anlage beschrieben. Von einem Tempel des Hades oder Sarapis, der aufgrund des Formates der Statue erheblich gewesen sein müßte, ist nirgends die Rede. Die Schilderung bezieht sich zwar auf den augusteischen Zustand der Stadt, doch hätte Strabon, auch wenn zu seiner Zeit vom ehemaligen Sarapistempel nichts mehr gestanden hätte, wohl einen Hinweis gegeben. Ein weiteres kommt hinzu : Der Transport eines Kolosses von der Größe des Sarapis erscheint ausgeschlossen, auch wenn er in Einzelteile zerlegbar war. Zudem wurde es erst in römischer Zeit möglich, alteingesessene Kultbilder vom Format des Sarapis ohne Rücksicht auf die Gläubigen rigoros von einem Ort zum anderen zu 'verpflanzen'.

Aus all dem folgt, daß nicht Sinope, sondern Alexandria der Ursprungsort der Sarapisstatue gewesen sein muß. Sinope gehört zu den schon genannten Zweckerfindungen der alexandrinischen Priesterschaft, umrankt von vielen anderen unglaubwürdigen Geschichten und märchenhaften Legenden. Von sekundärem Interesse ist die Frage, ob Bryaxis die Statue unter dem Namen Hades oder Sarapis geschaffen hat. Jedenfalls war der letztere von Anfang an so eng mit dem Kultbild verflochten, daß zumindest in hellenistischer Zeit der Name Hades nur selten genannt wurde, wenn Sarapis gemeint war.

---

[1] *Kultübertragungen*, RGVV. VIII 2 (1909) 64 Anm. 5; J. Servais, *AntCl.* 28, 1959, 98ff. Vgl. außerdem W. Tarn, *JHS.* 48, 1928, 217f.; F. Altheim, *Weltgeschichte Asiens im griechischen Zeitalter* I (1947) 228; C.B. Welles, *Historia* 11, 1962, 293f.; Fraser II 35 Anm. 50. Kritisch äußert sich zuletzt Vidman, *Isis und Sarapis* 36.

TEIL II

TYPOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN ZUR ÜBERLIEFERUNG DER KULTSTATUE

KAPITEL 5

ANASTOLETYPUS

Der Anastoletypus besitzt als auffallendste Abweichung von der Statue des Bryaxis anstelle der Fransenfrisur die Anastole, die für dieses Kapitel als Leitform angesehen werden kann. Die typologische Deszendenz dieser Frisur ist unschwer zu bestimmen. Der Einfluß der schon in der Antike gerühmten Anastole Alexanders d. Gr. ist unverkennbar.[1] Weiterhin muß die Abhängigkeit von zeitgenössischen Zeus-, Poseidon- und Asklepiosbildern in Rechnung gestellt werden.[2] Über die gegenseitigen Angleichungen von Götter- und Herrscherbilnissen hat zuletzt T. Hölscher gearbeitet und dabei interessante Aspekte bloßgelegt.[3] Ein Hinweis auf diese Arbeit mag an dieser Stelle genügen.

Die frühesten Darstellungen des Anastoletypus bieten die hellenistischen geschnittenen Steine.

HELLENISTISCHE UND KAISERZEITLICHE GEMMEN, KAMEEN UND MÜNZEN MIT DEM GESTAFFELTEN DOPPELBILDNIS VON SARAPIS UND ISIS

Die im folgenden behandelten geschnittenen Steine und Münzen gehören zu dem in den Diadochenstaaten beliebten und in der alexandrinischen Kleinkunst entwickelten Typus des gestaffelten Doppelbildnisses, dessen Ausprägung wohl in Zusammenhang mit dem ägyptisch-hellenistischen Geschwisterkönigtum[1] gesehen werden muß. Das Doppelbildnis von Sarapis und Isis soll unter dem ikonographischen Gesichtspunkt der Anastole untersucht, daneben aber auch an Hand der ausgewählten Stücke die historische Entwicklung und der aktuell-politische Hintergrund ihres Staffelungsschemas vorgeführt werden. Denn die Abhängigkeit archäologischer Denkmäler von historischen Konstellationen und Zusammenhängen kann an dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis paradigmatisch erläutert werden.

---

[1] s. zuletzt E. v. Schwarzenberg, *BJb.* 167, 1967, 108 Anm. 92 und T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen, AbhHeidelberg* 1971,2,25ff.

[2] E. v. Schwarzenberg bringt die Übertragung der Anastole von Alexander auf Zeus mit dessen Alexandervaterschaft in Verbindung. — H. Thiersch, *Ein hellenistischer Kolossalkopf aus Besan, NGG.* 1932, 56 : »Es scheint fast, als sei von Alexander aus der so individuell wirkende Zug in die Zeustypen zuerst hineingetragen worden. Jedenfalls wüßte ich keinen vorhellenistischen Zeus zu nennen, der dieses Motiv — zwei springbrunnenartig aufsteigende Haarsträhnen über der Stirnmitte — schon hätte.« Vgl. zu diesem Problemkreis ausführlich Hölscher a.O. 43ff.

[3] Hölscher a.O. 43ff.

Die Staffelung von zwei bzw. mehr Figuren oder Büsten begegnet bereits in der archaischen Kunst Griechenlands zur Genüge. Es ist nicht notwendig, die Vorgeschichte des Typus auf ganzer Breite aufzurollen. Anstelle vieler Beispiele sei nur auf den mittelkorinthischen Preisaryballos des Pyrvias in Korinth[2] und eine Augenschale des Töpfers Nikosthenes im Kunsthandel[3] verwiesen. Es ermangelt den griechischen Staffelungen jedoch des bewußt programmatischen Charakters, der dem Motiv als Herausstellung einer männlichen und einer weiblichen Person in Alexandria anhaftet. Den griechischen Vasenmalern und Bildhauern bereitet diese Darstellungsform für zwei oder mehr Personen die wenigsten Schwierigkeiten. Findet sich in hellenistischer Zeit auf griechischen Münzen die Staffelung zweier Figuren, wie etwa auf den epeirotischen Prägungen mit Zeus und Dione[4], ist diese ganz dem alexandrinischen Vorbild verpflichtet. Aus diesem Grunde kann das Bildmotiv der Staffelung zweier Büsten — einer männlichen und einer weiblichen — als autochthone alexandrinische Schöpfung angesehen werden. Die engen mythologischen oder familiären Bindungen der dargestellten Götter oder Personen kommen in dem vorliegenden Kompositionsschema am sinnfälligsten und zugleich repräsentativsten zum Ausdruck.

---

[1] Literatur s. H. Bengtson, *Griechische Geschichte*³, HAW. III 4 (1965) 396 Anm. 2 und H. Thierfelder, *Die Geschwisterehe im hellenistisch-römischen Ägypten*, Fontes et commentationes 1 (1960).

[2] M.C. und C.A. Roebuck, *Hesperia* 24, 1955, 158ff. Taf. 63/4; M. Guarducci, *ASAtene* 37/38, 1959/60, 281ff.

[3] *Kunstwerke der Antike*, Münzen und Medaillen A.G. Auktion XXII, Basel 13.5.1961 Nr. 133 Taf. 41.

[4] P.R. Franke, *Die antiken Münzen von Epirus* I (1961) Taf. 17ff.

Die Verbreitung des Staffelungsschemas mit Sarapis und Isis verhält sich in der Frühzeit zu dem gleichzeitigen territorialen Ausbreitungsgebiet der Ptolemäer annähernd kongruent. Daraus ist zu entnehmen, daß das Motiv von vornherein auf die Propagierung des ägyptischen Götterpaares innerhalb der ptolemäischen Einflußsphäre hin ausgerichtet war. Diesen propagandistischen Beiklang hat es bis in die Spätantike nicht eingebüßt. Dies läßt sich unschwer an den anonymen *VOTA PVBLICA*-Prägungen der beiden letzten Jahrzehnte des 4. Jhs. n.Chr. zeigen[1], mit deren Hilfe sich das spätantike oppositionelle Heidentum seit dem Verbot seiner Kulte durch Gratianus und Theodosius und den Beschlüssen des 2. Oikumenischen Konzils noch einmal gegen das aufblühende Christentum Geltung zu verschaffen hoffte.[2]

Das Vorkommen des Motivs beschränkt sich ausschließlich auf die Kleinkunst.

Gemmen und Kameen

Mit einem Goldring des späten 3. Jhs. v.Chr. im British Museum, dessen Siegelbild an dieser Stelle den Gemmen zugerechnet wird, beginnt der Typus.[3] In der vorderen Schicht das Brustbild des Sarapis, in der hinteren das der Isis, beide nach links blickend (Abb. 61). Der Gott ist über der Stirnmitte mit der Anastole ausgestattet, das Haupthaar wallt in kurzen bewegten Locken bis auf die Schultern herab. Das Hinterkopfhaar ist in knappen Strähnen angegeben und wird von einem Lorbeerkranz zusammengehalten. Den Oberkopf ziert ein Atefkrönchen. Sehr viel weniger qualitätvoll ist Isis wiedergegeben, deren Kopf hinter der lebhaft modellierten Profillinie des Sarapis zurückbleibt. Von ihr ist die vordere Gesichtshälfte und der Brustansatz zu sehen.[4]

---

[1] s. unten S. 154f.

[2] A. Alföldi, *A Festival of Isis in Rome under the Christian Emperors of the IVth Century*, Diss. Pann. II 7 (1937).

[3] *Brit. Mus. Cat.*, Marshall, *Finger Rings* Nr. 95 Taf. 4; Castiglione 24f. Nr. 2; G.M.A. Richter, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans* (1968) Nr. 638; J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings* (1970) 372 Abb. 1011.

[4] Der rote Jaspis in Berlin (Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 8497 Taf. 61) ist ein Werk der frühen Kaiserzeit; in der hinteren Ebene ist natürlich *Isis* dargestellt. Jaspis aus Romula (Dacia inf.) in Caracal, Museum : D. Tudor, *Apulum* 6, 1967, 213 Nr. 11 Abb. 2,

Ein Ringstein in Chicago[1] (Abb. 62) läßt sich dem Typus nach eng anschließen.[2] Übereinstimmungen gehen bis in Einzelheiten, Unterschiede ergeben sich aus der künstlerisch andersartigen Ausführung.[3] Die Gemme ist gleichzeitig oder nur wenig später entstanden.

Hervorragende Vertreter des Typus sind drei frühhellenistische Ringsteine: ein Karneol[4] (Abb. 63) (Sarapis mit Kalathos) und ein Granat[5] in der Münchner Staatlichen Münzsammlung (Abb. 64) und ein Karneol[6] im Cabinet des Médailles (Abb. 65) (Sarapis wiederum mit Kalathos). Sie dokumentieren eindrucksvoll den Darstellungsspielraum hellenistischer Sarapiden hinsichtlich ikonographischer Details.[7] Um ein Produkt hellenistischer Zeit wird es sich auch bei einem Amethyst in London handeln.[8] Zeitlich um einiges getrennt ist ein Onyx im Kunsthistorischen Museum in Wien[9] (Abb. 66); er verrät bereits den

---

10; C.C. Petolescu, *Apulum* 9, 1971, 650 Abb. Fransenfrisur auf einem Karneol in München: E. Brandt, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* I. *Staatliche Münzsammlung München* I (1968) Nr. 375 Taf. 43 (dort ins 3. Jh. v. Chr. datiert). Isis ist mit negroiden Zügen ausgestattet. Ohne Abbildung nicht datierbar ist der Sardonyx: *Coll. M.M. de Fegervary-de Pulsky,* Vente Paris, Hotel Drouot 18.-23.5.1868 Nr. 390.

[1] Chicago, Oriental Institute Inv.-Nr. A 29790: C.H. Kraeling, *Archaeology* 8, 1955, 257 Abb. 6; Richter a.O. Nr. 639.

[2] Zusammen mit dem Sarapis-Goldring ist u.a. ein Gemmenporträt des Marcus Antonius gefunden worden (in el-Aweiniyé). Diese Identifikation braucht keine Konsequenzen für die Datierung der Sarapisgemme zu haben, da die Entstehung beider Gemmenbilder nicht gleichzeitig sein muß. Zur Datierung des Fundes s. G. Grimm, *JdI.* 85, 1970, 166f.

[3] Zwei wohl noch hellenistische Gemmen mit Doppelbildnissen: *Catalogue of the Southesk Collection of Antique Gems, formed by James, ninth Earl of Southesk,* edited by his Daughter Lady Helena Carnegie (1908) K 3 Taf. 10 (Fransenfrisur) und W. Fol, *Choix d'intailles et de camées antiques* (1875) Taf. 6,2 (Frisur nicht bestimmbar).

[4] Brandt a.O. Nr. 374 Taf. 44.

[5] Brandt a.O. Nr. 376 Taf. 43.

[6] M. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale* (1858) 261 Nr. 2016; Roscher, *ML.* II 1 (1890-94) 379 *s.v. Isis* (Drexler); E. Babelon, *Guide illustré au Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale* (1900) 58 Nr. 2016. Eine Photographie wird P. Zazoff verdankt.

[7] Die Frage, ob die Wiedergaben von bekannten Statuen auf geschnittenen Steinen und Münzen als Kopien, Reproduktionen oder Nachklänge anzusprechen sind, wird von G. Horster, *Statuen auf Gemmen* (1970) 2ff. behandelt.

[8] *Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1175; A.M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus,* MemAmAc. 30 (1968) 53 Anm. 68 Taf. 91,1; Richter a.O. Nr. 640.

[9] F. Eichler - E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum* (1927) Nr. 32 Taf. 12.

Klassizismus. Haar und Bart des Gottes liegen in der dunklen, die Gesichtshaut in der hellen Schicht des Steines. Am Schema hat sich weder im Prinzip noch in den Einzelheiten etwas geändert.[1]

Ein roter Jaspis in London[2] und ein dunkelroter Karneol im Kunsthandel[3] führen bereits in die Kaiserzeit. Sie dürften etwa in hadrianischer Zeit entstanden sein, in der gleichen Zeit, in der die kaiserzeitlich-alexandrinischen Prägungen (sowohl Billon-Tetradrachmen wie Bronze-Drachmen) das Motiv in ihr Repertoire aufnehmen.[4]

Dieser kurze Überblick mag zur Charakterisierung des Typus genügen.[5] Die gelegentlich aufgeworfene Frage, inwieweit mit dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis ein bestimmtes ptolemäisches Herrscherpaar gemeint sein könnte, d.h. in welchem Grad die Köpfe der beiden Gottheiten Porträtcharakter haben, ist nicht ohne weiteres zu beantworten.[6] Für zeitgenössische Betrachter mögen Ähnlichkeiten in den Bildniszügen und unauffällige Anspielungen und Hinweise in Form von Herrscherrequisiten durchschaubar gewesen sein. Das Problem der wechselseitigen Durchdringung von Herrscher-

---

[1] Vgl. auch den Karneol : S. Reinach, *Pierres gravées des Coll. Marlborough et d'Orléans usw.* (1895) Taf. 27, 54, 3. Wohl römisch : Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 2628 Taf. 23 (Anastole).

[2] *Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1791 Taf. 23; s. auch ebenda Nr. 1793.

[3] *Geschnittene Steine der Antike*, Sonderliste K, Münzen und Medaillen A.G. (Dez. 1968) Nr. 138.

[4] Vgl. unten S. 143.

[5] Neben den schon zitierten Belegen seien noch folgende Vertreter des Typus erwähnt : F. Wetzel - E. Schmidt - A. Mallwitz, *Das Babylon der Spätzeit*, Ausgrabungen der deutschen Orient-Gesellschaft in Babylon VIII (1957) 42 Nr. 104/5 Taf. 42 a 2.25. Es handelt sich um zwei Glaspasten wohl noch hellenistischer Zeit. Der beschreibende Text ist teilweise irreführend und unzureichend. Eine weitere Glaspaste mit dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis in Lyon weist mir freundlicherweise K. Schauenburg nach. Einige sichere und unsichere Belege des Typus werden von W. Drexler in Roscher, *ML.* II 1 (1890-94) 514 *s.v. Isis* aufgezählt. Dagegen handelt es sich wohl kaum um Sarapis und Isis auf dem Nicolo eines Goldringes : *Collection Baron Roger et M^{me} la B^{onne} Roger de Sivry. Catalogue des intailles, camées, marbres et bronzes,* Vente Paris, Hotel Drouot 18./19.4.1904 Nr. 29 Taf. 1,29. Vgl. auch die Abdrücke bei Cades, *Impronte gemmarie* I, Kasten 21 a Nr. 66 und *Impronte gemmarie* III. *Impronte dell'Istituto,* Centuria 7 b Nr. 54.

[6] Vgl. die positive Antwort von J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings* (1970) 362.

und Götterbildnis auf hellenistischen Prägungen und die dahinterstehenden Absichten sind mehrfach erörtert worden.[1] K. Lange hat zuletzt die Frage nach dem Zeitpunkt gestellt, von dem ab »in die Idealzüge der Gottheit Gesichtsmerkmale des königlichen Prägeherrn hineingetragen« werden.[2] Die Möglichkeit einer gegenseitigen physiognomischen Angleichung von Herrscher- und Götterpaar (etwa zur besseren Propagierung des neuen Gottes) ist wie bei den Münzen nicht von vornherein auszuschließen, eindeutige und über allgemeine stilistische Ähnlichkeiten hinausgehende physiognomische Verwandtschaften zu sicher identifizierten Ptolemäer- und Ptolemäerinnenköpfen sind in den zur Debatte stehenden Fällen jedoch nicht zu erkennen.[3]

Der angedeutete Fragenkomplex ist von weitreichendem Interesse und in jüngster Zeit im Hinblick auf Alexander d. Gr. tiefgreifend behandelt worden. Daß Herrscher dem Aussehen von Göttern angeglichen und mit deren Attributen ausgestattet werden, ist eine alte Erkenntnis und dementsprechend häufig betont worden. Umgekehrt hat aber etwa auch Alexander seine Spuren innerhalb der Physiognomie verschiedener Götter und Heroen hinterlassen.[4] Hölscher hat dies u.a. am Beispiel des Herakles exemplarisch gezeigt. Die Angleichung zielt nicht nur auf eine äußerliche Übernahme von physiognomischen Details ab, sondern sie geht tiefer in Richtung auf eine wesensmäßige Verwandtschaft und kann damit auch als Spiegel für ein Zeitbewußtsein dienen. Die äußerliche Annäherung von Göttern an bestimmte Herrscher bleibt nicht auf die Ikonographie beschränkt. Dies zeigt sich z.B. in der Übernahme von kaiserlichen Epitheta. Für Sarapis genügt in diesem Zusammenhang der Hinweis auf ἀνίκητος. Als charakteristisches Epitheton des Caracalla geht es von diesem in das Titelrepertoire des Sarapis über. Die gegenseitige Durchdringung von ptolemäischer Königs- und Götterikonographie ist im Falle des Sarapis naheliegend. Der Gott und sein oberster Hüter werden zu eins, wobei sich der herrscherliche Anteil nicht genau bestimmen läßt. Das ptolemäische Königtum, das innerhalb der ägyptischen Geschichte einen tiefen Einschnitt markiert, spiegelt sich in der Gestalt des Sarapis. In ihm offenbart sich ein Teil des Selbstverständnisses der ptolemäischen Könige.

---

[1] s. K. Lange in *Wissenschaftliche Abhandlungen des deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951* (1959) 27ff.

[2] a.O. 27.

[3] W. Tarn, *Die Kultur der hellenistischen Welt*³ (1966) 424 : »Sarapis und Isis wurden auf Erden von dem göttlichen Ptolemäerpaar vertreten.«

[4] T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, *AbhHeidelberg* 1971, 2, 43ff.

Auf den hellenistischen Gemmen und Kameen wird der Gott abwechselnd mit Atefkrone und Kalathos dargestellt, da in der Frühphase des Sarapisbildes das alexandrinische Vorbild den Reproduktionen nicht verbindlich zugrunde gelegt wurde. Die tieferen Gründen können an dieser Stelle nur angedeutet werden. Nach den Intentionen des Ptolemaios I. Soter sollten unter dem neuen Gott ägyptische und griechische Bevölkerungsteile zusammengefügt werden. Dabei muß das Aussehen des Sarapis zunächst als so ungewöhnlich empfunden worden sein, daß Anpassungshilfen in Form wechselnder ikonographischer Konzessionen gegeben werden mußten.

Aufgrund des über Castiglione hinausgehenden Materials, das zudem durch unveröffentlichte Beispiele erweiterungsfähig ist, läßt sich der Anastoletypus in einer lockeren Reihe bis etwa in hadrianische Zeit verfolgen.[1] Diese Feststellung steht in keinem Widerspruch zu der These Castigliones vom Zeitpunkt der Typentrennung[2], interessant wäre daher erst die Untersuchung derselben Gattung des Doppelbildnisses, die sich für den Anastoletypus als aufschlußreich erwies, in nachhadrianischer Zeit. Die Gemmen reichen über die Mitte des 2. Jhs. n.Chr. nicht sicher hinaus, dagegen können jetzt die Münzen weiterführen.[3]

---

[1] Es ist nicht mit Bestimmtheit auszumachen, ob der in augusteischer Zeit beginnende Rückgang der freiplastischen Sarapisdenkmäler auch für die Glyptik angenommen werden muß.

[2] s. oben S. 8f.

[3] An dieser Stelle muß auf eine Denkmälergruppe hingewiesen werden, die während des Hellenismus und der Kaiserzeit den hier besprochenen Typus in zahlreichen Beispielen vertreten haben wird, sich jedoch nur verhältnismäßig wenig erhalten hat : die Siegel, von denen vorwiegend in kaiserzeitlichen Testamenten auf oxyrhynchitischen Papyri die Rede ist. Dort heißt es meistens : *καὶ ἔστιν μου ἡ σφραγὶς Σαρᾶπις* oder *σφραγὶς Σαράπιδος*. Vgl. P. Oxy.I 105, Z. 13ff.; III 489, Z. 20; III 491, Z. 23; III 494, Z. 37. s. außerdem *PSI*.XII 2 Nr. 1263, Z. 25; M. David - B.A. v. Groningen - E. Kiessling,

Münzen

Grundsätzlich ändert sich am Bildtypus im Vergleich zu den geschnittenen Steinen nichts, eine Weiterentwicklung oder Veränderung des Motivs findet nicht statt.[1] Nur in Einzelheiten ergeben sich Unterschiede. Dazu gehört, daß für Sarapis in der Kaiserzeit der Kalathos verbindlich wird, den der Gott auch schon auf hellenistischen Gemmen gelegentlich trägt. Die Anastole hält sich mit großer Zähigkeit;

Berichtigungsliste der griechischen Papyrusurkunden aus Ägypten IV (1964) 4 Nr. 483, Z. 14. Besonders beliebt war es, sich Sarapis als Siegelgott dann auszuwählen, wenn der Träger selbst oder sein Vater einen theophoren Sarapisnamen hatte; dazu : F.J. Dölger, *Sphragis*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums V 3.4 (1911) 5f.12f. Vgl. allgemein noch zum Sarapissiegel : *RE.* II A (1923) 2403 *s.v. Signum* (Wenger) und J. Diehl, *Sphragis. Eine semasiologische Nachlese*, Diss. Giessen 1935 (1938). — Sarapisbüsten oder -köpfe im Profil und frontal auf Siegelabdrücken aus dem Nomophylakion von Kyrene : G. Maddoli, *ASAtene* 41/42, 1963/64, 97 Nr. 448ff. Abzuwarten bleibt die Veröffentlichung des großen Fundes von Siegelabdrücken aus Nea Paphos; vorläufig K. Nicolaou, *ILN.* May 1971, 51ff.

Mit den in den Papyri genannten Siegeln werden in erster Linie jene Siegel bzw. Siegelringe gemeint sein, die die Sarapisbüste allein frontal oder im Profil zeigen, doch ist zu vermuten, daß ἡ σφραγὶς Σαράπιδος Isis mit einschließen kann, da letztere zusammen mit Sarapis auf Siegelabdrücken vorkommt, in Papyri jedoch nicht in Verbindung mit ihm erwähnt wird. Isissiegel in den Testamenten : P. Oxy. III 490, Z. 22; III 492, Z. 16. Siegelabdrücke in Toronto, Royal Ontario Museum (*JHS.* 36, 1916, 90 Nr. 38 Taf. 4 und Nr. 39; ebenda Nr. 214ff. Taf. 5 verschiedene andere Siegel mit Doppelbildnissen; vgl. auch K. Parlasca, *JdI.* 82, 1967, 180 und V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 59), die als Papyrusrollenverschlüsse dienten und aus einem geschlossenen Fundkomplex aus Edfu stammen, verraten, was Sarapis anbelangt, etwas von der bereits hervorgehobenen Variationsbreite ptolemäischer Darstellungen des Gottes, die sich nicht in das Schema eines kanonischen Vorbildes zwingen lassen. Kaiserzeitliche Tonsiegel aus Karanis (Mitte 2. Jh. n. Chr.) mit dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis behandelt J.G. Milne, *JHS.* 26 1906, 33 Nr. 9-11.

[1] H. Möbius hat sich zuletzt allgemein mit dem Motiv der Staffelung und seiner Weiterentwicklung über römische Denare bis hin ins Mittelalter und die Neuzeit befaßt : *Alexandria und Rom, AbhMünchen* NF. H. 59 (1964) 16ff. Über die Münzen mit den gestaffelten Büsten von Sarapis und Isis hat P.R. Franke, *Die Münzen von Epirus* I (1961) 151 Anm. 47 eine Studie angekündigt, die bis jetzt, soweit ich sehe, nicht erschienen ist. Ebenda wird auch ein Kameo vom Magdalensberg (jetzt Klagenfurt, Landesmuseum für Kärnten Inv.-Nr. 1436) mit gleichem Schema erwähnt. Der Erhaltungszustand des Stückes ist schlecht. Die oberste Schicht mit der Sarapisbüste ist fast ganz zerstört (hier Abb. 67). Jüngste Äußerungen zum Typus bei V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 56ff. 74.

sie drängt die Fransenfrisur, die seit alexandrinischen Billon-Tetradrachmen des Nero auftritt[1] fast ganz in den Hintergrund.

Etwa zeitgleich mit den frühest datierbaren geschnittenen Steinen finden sich die gestaffelten Büsten von Sarapis und Isis in der lagidischen Prägung offenbar einmalig[2] auf Tetradrachmen des Ptolemaios IV. Philopator[3] (Abb. 68), ohne daß der konkrete Anlaß dieser Prägungen befriedigend geklärt wäre.[4] Als Einweihungsmünzen etwa für den hellenistischen Sarapistempel kommen sie deshalb nicht in Betracht, weil dessen Errichtung laut Stiftungsurkunde für Ptolemaios III. Euergetes bezeugt ist.[5] Vielleicht besteht ein Zusammenhang mit dem Bau eines Harpokratesschreines im alexandrinischen Sarapisbezirk, der nach Ausweis der Gründungsplatte ein Werk des Philopator ist.[1] Überhaupt ist seit Philopator ein zunehmender Einfluß des Ägyptischen in der Regierung zu beobachten[2], der sich beispielsweise in der Übernahme der ägyptischen Königstitulaturen in der griechischen Übersetzung[3] und des altägyptischen Krönungsrituals äußert. Dazu paßt auch die häufigere Darstellung des Philopator in ägyptisierter Form.[4] Vor allem bemühte sich der 4. Ptolemäer darum, ägyptische und griechische Volksteile stärker miteinander zu verknüpfen. Möglicherweise gehören auch seine Tetradrachmen mit den Büsten von Sarapis und Isis in den größeren Rahmen dieser Bestrebungen.

---

[1] s. unten S. 328.

[2] Die Münzen *BMC. The Ptolemies, Kings of Egypt* 79 Nr. 7/8 Taf. 18,8 werden dort dem Ptolemaios VI. Philometor zugeschrieben. Die Zuweisung an ihn oder seine Mutter Kleopatra I. ist inzwischen überholt. Die physiognomische Angleichung, die W. Otto (*Priester und Tempel im hellenistischen Ägypten* II [1908] 266f. Anm. 3) zwischen der Isisbüste und dem Bildnis der Kleopatra I. glaubte feststellen zu können, ist nicht vorhanden.

Lokale Prägungen von Catania sollen auf den Vorderseiten das gestaffelte Doppelbildnis von Sarapis und Isis tragen (2 Typen mit verschiedenen Rückseiten). Ihre Entstehung fällt in die römische Phase der Stadt. Die Qualität der Stücke ist so schlecht, daß nicht festzustellen ist, ob wirklich Sarapis und Isis gemeint sind : *BMC.Sicily* 51. 59/60. 62/3; *Hunterian Coll.* I 174 Nr. 22.23 (Taf. 12,21). 24/5; P. Naster, *Catalogue des monnaies grecques. La Collection L. de Hirsch* (1959) Nr. 351-53. 355/6 Taf. 18/9.

[3] Die große Zahl der erhaltenen Exemplare macht deutlich, daß es sich nicht um »a small series« (Fraser I 12 Anm. 4) handelt. Wenige Hinweise genügen : *AC*.VII (23./24.6.1924) Nr. 1852 Taf. 66; X (15.-18.6.1925) Nr. 1626-1631 Taf. 65; XII (18.-23.10.1926) Nr. 2602-2607 Taf. 73; XIII (27.-29.6.1928) Nr. 950-52 Taf. 28; XV (ab 2.7.1930) Nr. 1175 Taf. 41; XVI (ab 3.7.1933) Nr. 1471/2 Taf. 49; XVII (ab 3.10.1934) Nr. 640 Taf. 20; *Collection Y.E. Hindamian*, Vente Paris, Hotel Drouot 6.-8.2.1956 Nr. 680/1; P.R. Franke - M. Hirmer, *Die griechische Münze* (1964) Abb. 220 oben Mitte (hier Abb. 68); *Sammlung W. Niggeler* I, Auktion Basel 3./4.12.1965 Nr. 523; *Antike Münzen*, Auktion Hess-Leu 49, Luzern 27./28.4.1971 Nr. 296 Taf. 15. Daß als Vorbild für diese Prägungen die gestaffelten Herrscherbildnisse der Ptolemäer gedient haben, ist bei der bekanntlich engen Verbindung von Herrscherhaus und Gottheit nicht zu bezweifeln. Wie eng diese Verbindung war, lehren die 'Doppelinschriften', in denen das jeweilige Herrscherpaar mit Weihungen an Sarapis und Isis verknüpft werden (s. Fraser I 11). Die inschriftliche Kombination mit dem jeweiligen Herrscherpaar ist ausschließlich Sarapis und Isis vorbehalten.

[4] Zur genaueren Datierung vgl. Fraser I 12 Anm. 4.

[5] A. Wace, *JHS.* 65, 1945, 106; A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano* Ser. C, Bd. I-II (1963-66) 93.

Vor allem die Sarapisbüste in der vorderen Ebene mit kräftiger Anastole, Lorbeerkranz und Atefkrone besitzt porträthafte Züge; die schwungvolle Hinterkopffrisur orientiert sich an zeitgenössischen Königsporträts. In allen Fällen trägt Sarapis Chiton und übergelegtes Himation, offenbar die einzigen Details, in denen sich streng an die Statue in Alexandria gehalten wird. Die Frage, ob sich hinter den Büsten Philopator und seine Schwestergemahlin Arsinoë III. als Sarapis und Isis verbergen, läßt sich wie bei den Gemmen und Kameen nur schwer entscheiden. Von der Physiognomie des Königs her betrachtet, die sich hat ermitteln lassen, ist es nicht sehr wahrscheinlich. Außerdem findet sich die Gleichsetzung der lagidischen Königin mit Isis wohl erstmals bei Kleopatra II., Gemahlin des Ptolemaios VIII. Euergetes II.

Eine unmittelbare Abhängigkeit von den Tetradrachmen des Philopator, die ihrerseits von den vorangehenden Theoi-Adelphoi-Prägungen[5] mit den gestaffelten Büsten von Ptolemaios I. Soter und

---

[1] Wace a.O. 108 mit Abb. 1; Adriani a.O. 96.

[2] s. *RE*. XXIII (1959) 1687f. *s.v. Ptolemaios IV. Philopator* (Volkmann).

[3] U. Wilcken, *SBBerlin* 1928, 577ff.; zuletzt hierzu : H.-J. Thissen, *Studien zum Raphiadekret*, Beitr. zur klass. Phil. H.23 (1966).

[4] Letzte Zusammenstellung seiner Porträts bei N. Bonacasa, *ASAtene* 37/38, 1959/60, 367ff.; s. auch H. Möbius, *Alexandria und Rom*, *AbhMünchen* NF.H.59 (1964) 13.

[5] Alle diese Prägungen, die E. Pfuhl (*JdI.* 45, 1930, 28f.) als Theoi - Adelphoi - Münzen bezeichnet hat, gliedern sich in zwei Serien : 1. Büsten des Ptolemaios I. Soter und der Berenike I. auf dem Avers, Büsten des Ptolemaios II. Philadelphos und der

Berenike I. und Ptolemaios II. Philadelphos und Arsinoë II. beeinflußt sind, ist bei autonomen Kupferprägungen von Perinthos[1] zu konstatieren. Dadurch ergibt sich für letztere ein *terminus post quem*: Sie können nicht vor dem letzten Viertel des 3. Jhs. v.Chr. entstanden sein. Sarapis mit Anastole, Lorbeerkranz und Atefkrone überlagert nach rechts mit seinem Kopf den der Isis, von der nur Profillinie, die Augen- und Kinnpartie sichtbar werden. Der Rückgriff auf das alexandrinische Vorbild ist vollständig. Sehr viel schlechter als die formale Bewältigung ist dagegen die künstlerische Ausführung, die wenig Erfahrung im Schneiden des zweischichtigen Motivs verrät. Der Anlaß dieser Prägungen steht in engem Zusammenhang mit der Besetzung der thrakischen Südküste durch die Ptolemäer.[2]

In nachptolemäischer Zeit findet sich die Anastole bei dem mit Isis verbundenen Sarapiskopf auf den alexandrinischen Billon-Tetradrachmen bzw. Bronze-Drachmen[3] erstmals wieder unter Hadrian: Jahr 9 = 124/5 n.Chr.[4] und Jahr 18 = 133/4 n.Chr.[5] (Abb. 69). Die daran anschließende Reihe der Doppelbildnisse, die bis an das Ende des 3. Jhs. n.Chr. reicht, läßt auf einen gewissen Grad der

Arsinoë II. auf dem Revers mit der Legende *ΘΕΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ*; 2. Büsten des Ptolemaios II. und der Arsinoë II. auf dem Avers und diejenigen des ersten Ptolemäerpaares auf dem Revers. Die Legende wird auseinandergezogen, *ΑΔΕΛΦΩΝ* jetzt auf der Vorder-, *ΘΕΩΝ* auf der Rückseite. Zur Datierung dieser Okta- und Tetradrachmen vgl. A. Baldwin Brett, *Catalogue of Greek Coins. Museum of Fine Arts Boston* (1955) 301f. (mit weiterer Literatur und den Nr. 2273-75 Taf. 108), deren Spätdatierung vieles für sich hat. Im folgenden einige Exemplare beider Serien : *AC.* I (ab 14.3.1921) Nr. 3217-19 Taf. 97; V (ab 18.6.1923) Nr. 2919/20 Taf. 81; VII (23./24.6.1924) Nr. 1838/9 Taf. 65; X (15.-18.6.1925) Nr. 1623/4 Taf. 65; XII (18.-23.10.1926) Nr. 2597/8 Taf. 72; XIII (27.-29.6.1928) Nr. 945 Taf. 29; XV (ab 2.7.1930) Nr. 1172/3 Taf. 41; XVI (ab 3.7.1933) Nr. 1468/9 Taf. 49; XVII (ab 3.10.1934) Nr. 630-34 Taf. 19/20. Vgl. zu diesen Prägungen auch S. Colavito, *Numismatica* NS. 3, 1962, 147ff.

[1] E. Schönert, *Die Münzprägung von Perinthos*, Dtsch. Akad. der Wiss. zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswiss. 45 (1965) Nr. 31ff. Taf. 1/2 mit wechselnden Rückseiten : Nr. 31-39 (Anubis mit Palmzweig). 40-58 (Apisstier).

[2] s. Schönert a.O. 4.15 und H. Küthmann, *SchwMbll.* 16, 1966, 93.

[3] Eine kurze summarische Aufzählung bringt V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 74 Anm. 3.

[4] Curtis, *Tetradrachms* X-540.

[5] *BMC.Alex.* 746 (Taf. 14). 747; G.E. Rizzo, *Collezione d'arte del Barone A. Fassini* II. *Arte classica* (1931) Abb. 5, irrtümlich als Abb. 6 bez. (Paris, Cabinet des Médailles); *Demetrio* 1400 Taf. 20; Zeno III 4280.

Beliebtheit des Motivs schließen, obwohl es andere Reverstypen des alexandrinischen Darstellungsrepertoires zahlenmäßig nicht überragt. Während dieses Zeitraums ist die Anastole so eng mit dem Doppelbildnis verbunden, daß die Ausnahmen nicht besonders hervorgehoben zu werden brauchen.

Nachhadrianisch begegnet das Motiv häufiger auf Prägungen des Antoninus Pius : Jahr 4 = 140/1 n.Chr.[1], Jahr 5 = 141/2 n.Chr.[2] und Jahr 17 = 153/4 n.Chr.[3] Unsicher ist das Datum einer unveröffentlichten Bronze-Drachme der Staatlichen Münzsammlung in München. Im 3. Jh. n.Chr. erscheinen die gestaffelten Büsten von Sarapis und Isis auf Prägungen aus dem 5. Jahr des Elagabal = 221/2 n.Chr. : auf seinen eigenen[4] auf denen seiner Mutter Iulia Soaemias[5] (Abb. 70), seiner dritten Gemahlin Annia Faustina[6] und seines Vetters Alexianus, den er kurz zuvor unter dem Namen Alexander hatte adoptieren müssen.[7] Bemerkenswert ist das Fehlen des Motivs auf alexandrinischen Münzen der Sarapisverehrer Commodus, Septimius Severus und Caracalla. Hier spielen Fragen des Geldausstoßes und der -zirkulation eine Rolle.

Severus Alexander als Princeps prägt in seinem 7. Jahr = 227/8 n.Chr.[8] (Abb. 71) und 14. Jahr = 234/5 n.Chr.[9] auf Billon-Tetradrachmen das Motiv mit den gestaffelten Büsten von Sarapis und Isis; seine Mutter Iulia Mamaea im 10.[10] (Abb. 72) und 14. Jahr[11] ihres

---

[1] *Dattari* 2854; *BMC.Alex.* 1106; *Demetrio* 1582.

[2] *Dattari* 2855 Taf. 23; *Demetrio* 1611; Milne 1719. Unpublizierte Stücke in Berlin-Ost, München und Köln, IfA.

[3] *Demetrio* 1829/30; *Hunterian Coll.* III 472 Nr. 487; Milne 2223. Unpublizierte Stücke im Berliner Münzkabinett und in Köln, IfA.

[4] *Dattari* 4142.

[5] *Dattari* 4212; *BMC.Alex.* 1562 (Photo British Museum).

[6] *Dattari* 4199; *BMC.Alex.* 1553.

[7] *Dattari* 4248; *Demetrio* 2394; Milne 2854; Curtis, *Tetradrachms* X-988. Unveröffentlichte Stücke in Berlin-Ost, Münzkabinett und Köln, IfA.

[8] *Dattari* 4368; *BMC.Alex.* 1666 (Photo British Museum); *Demetrio* 2459; Curtis, *Tetradrachms* X-1099.

[9] *Dattari* 4369; *BMC.Alex.* 1667; *Demetrio* 2528bis; Milne 3176; Curtis, *Tetradrachms* X-1099. Ein unveröffentlichtes Exemplar im Berliner Münzkabinett.

[10] *BMC.Alex.* 1764 Taf. 14; *Demetrio* 2549 Taf. 30; Milne 3045. Ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA.

[11] *Dattari* 4518; *Demetrio* 2582; Milne 3177; Curtis, *Tetradrachms* 1136.

Sohnes (sowohl Billon- wie Bronzestücke). Maximinus Thrax greift für sich[1] und seinen Sohn Maximus[2] in seinem dritten Jahr = 236/7 n.Chr. das Thema noch einmal auf (Abb. 73), und ebenso benutzen es Philippus Arabs und Philippus Junior: Philippus I. im 3. Jahr = 245/6 n.Chr. für sich[3], Octacilia Severa[4] und Philippus Caesar[5], sowie im 4. Jahr = 246/7 n.Chr.[6] und 5. Jahr = 247/8 n.Chr.[7]; im 5. Jahr auch für Octacilia Severa.[8] Philippus II. übernimmt das Motiv als Augustus im 5.[9] und 7. Jahr = 249 n.Chr.[10] Mehrere Billon-Tetradrachmen sind aus dem Jahr 7 = 259/60 n.Chr. des Valerianus und Gallienus für Saloninus Caesar[11] bekannt (Abb. 74), während der Griechenfreund Gallienus als Alleinherrscher das Motiv nur noch einmal im Jahr 9 = 261/2 n.Chr. verwendet.[12]

Mit der Tetrarchie erschöpft sich das Thema auf den alexandrinischen Prägungen, also gleichzeitig mit dem Ende der selbständigen alexandrinischen Münzen überhaupt. Noch einmal findet es sich im 4. Jahr des Maximianus Herculius = 288/9 n.Chr.[13], bevor es 295/6 n.Chr. = 12. Jahr des Diocletian[14], 11. des Maximianus[15] und 4. des Galerius[16] (Abb. 75) endgültig ausklingt.

---

[1] *Dattari* 4598; *BMC.Alex.* 1797 (Photo British Museum); *Demetrio* 2612; Milne 3247/8; *Hunterian Coll.* III 507 Nr. 745; Curtis, *Tetradrachms* X-1176. Ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA.

[2] *Dattari* 4642; *BMC.Alex.* 1819 (Photo British Museum); *Demetrio* 2634; Milne 3249.

[3] *Dattari* 4914/5; Curtis, *Tetradrachms* X-1368.

[4] *Dattari* 5000; *Demetrio* 2848.

[5] *Dattari* 5038; *Demetrio* 2881; Milne 3616; *Zeno* III 4323; Curtis, *Coinage* Taf. 2 unten rechts; ders., *Tetradrachms* 1401.

[6] Ein unpubliziertes Stück in Berlin-Ost, Münzkabinett.

[7] *Dattari* 4948.

[8] Ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA.

[9] *Dattari* 5068.

[10] *Demetrio* 2908.

[11] *Dattari* 5367 Taf. 23; *BMC.Alex.* 2289 Taf. 14; *Demetrio* 3180; Milne 4023; Curtis, *Tetradrachms* X-1558. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost, München und Köln, IfA.

[12] *Dattari* 5263; *Demetrio* 3051; Curtis, *Tetradrachms* X-1617.

[13] *Dattari* 5985.

[14] Milne 5231; Curtis, *Tetradrachms* X-2021.

[15] *Dattari* 5986; Milne 5232/3.

[16] *BMC.Alex.* 2619.

Unter Hadrian und Antoninus Pius handelt es sich bei den genannten Prägungen in der Mehrzahl um Bronzestücke (also Drachmen), während seit Elagabal die Billon-Tetradrachmen, deren Silbergehalt sich aber exorbitant verschlechtert, überwiegen. Exemplarisch läßt sich an dem hier behandelten Typus der künstlerische Verfall der alexandrinischen Stempelschneidekunst schrittweise ablesen. Von der hadrianischen Bronze-Drachme des Jahres 133/4 n.Chr. (Abb. 69) bis zur letztgenannten Billon-Prägung (Abb. 75) vollzieht sich bei gleichbleibendem Typus ein eklatanter künstlerischer Abstieg, der auch in der Durchmesserreduktion zum Ausdruck kommt.

In den außeralexandrinisch-kaiserzeitlichen Prägungen des Ostens[1] und Westens[2] tritt der Bildtypus seltener auf. Abgesehen von den ephesischen Homonoiaprägungen sind besonders die pseudo-autonomen Prägungen von Perinthos (2. Hälfte des 2. Jhs. n.Chr.)[3] und eine vorzügliche Emission der Stadt Sinope[4] aus der Zeit des Marc Aurel (162/3 n.Chr.) erwähnenswert (Abb. 77), deren Reversbild mit der markanten Anastole des Gottes und der schwungvollen Modellierung in beiden Schichten sich mit den besten alexandrinischen Vertretern messen kann.

Interessante, aber wenig benutzte Varianten liefern alexandrinische Prägungen (Bronze-Drachmen) des Antoninus Pius[5] (Abb. 76), auf denen an die Stelle der Isis Hermanubis — kenntlich an dem Kalathos, den Isis auf Münzen und Gemmen nie trägt — getreten ist, und die ephesischen Homonoiaprägungen für Ephesos und Alexandria unter Gordianus III.[6], auf denen Isis gegen die Büste der ephesischen

---

[1] z.B. Nikaia : Waddington, *Recueil* 416 Nr. 137 Taf. 70, 4; 425 Nr. 208 Taf. 72, 9; *BMC.Pontus, Paphlagonia, Bithynia and Kingdom of Bosporus* 157 Nr 34; Drexler 32f. (c).

[2] Vgl. oben S. 141 Anm. 2 (Catania).

[3] *Hunterian Coll.* I 399 Nr. 2 Taf. 27, 6; E. Schönert, *Die Münzprägung von Perinthos*, Dtsch. Akad. der Wiss. zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswiss. 45 (1965) Nr. 149ff. Taf. 6.

[4] Drexler 7f. (b) Taf. 1,6; Waddington, *Recueil* 202 Nr. 116.

[5] L. Forrer, *The Weber Collection. Greek Coins* III 2 (1929) Nr. 8348 Taf. 309; Milne 1681 Taf. 4.

[6] *BMC.Ionia* 113 Nr. 418 Taf. 38,5; Drexler 81f. (*a*) Taf. 1,7; *SNG. Danish Nat. Mus., Ionia* I Nr. 547; Galerie für griechische, römische und byzantinische Kunst, Frankfurt, Katalog 1 (1970) Nr. 47 Taf. 4. — Ephesisches Relief zur Homonoia von Ephesos und Alexandria mit ephesischer Artemis und Sarapis : Keil, *Denkmäler* 226

Artemis ausgewechselt worden ist. Gelegentlich werden die Büsten beider Götter von Tierkreiszeichen umrahmt, um sie als Gestirnsgottheiten und als Sarapis Kosmokrator bzw. Isis Kosmokrateira zu kennzeichnen[1] (Abb. 78).

Nr. 7 Abb. 3. Zum ephesischen Sarapisheiligtum zuletzt : Salditt-Trappmann 26ff. und W. Alzinger in *RE. Suppl.* XII (1970) 1652ff. *s.v. Nachträge* : *Ephesos.* Zur Homonoia : D. Kienast, *JbNum.* 14, 1964, 51ff.

[1] *Dattari* 2983 Taf. 24; *BMC.Alex.* 1078 Taf. 12; W. und H.G. Gundel, *Astrologumena,* Sudhoffs Archiv Beih. 6 (1966) 176 Taf. 6, 9. Den Prägungen fehlen zwar die Jahresangaben, sie sind jedoch eindeutig ins 8. Jahr des Antoninus Pius = 144/5 n. Chr. zu datieren. Das Ereignis, das sie feiern, liegt bereits 5 Jahre zurück (s. Vogt I 116) : das Ende der Sothisperiode, das am 20.7.139 n. Chr. erreicht war. Bei dem Gewicht, das diesem Ereignis für Ägypten zukam, wird verständlich, daß es seinen Niederschlag auf den alexandrinischen AE-Drachmen gefunden hat. Sarapis ist »der Herr der Himmelssphären, der sieben beweglichen Sphären und der diese umschließenden Sphäre der Fixsterne« (Vogt I 116 = Höfler, *Sarapishymnus* 60). In diesen Zusammenhang gehört auch eine Gemme aus dem sudanesischen Sedeinga, die eine von sieben Sternen umgebene Sarapisbüste zeigt : J. Leclant, *Orientalia* 35, 1966, 163 Taf. 33, 64; M. Schiff Giorgini, *Kush* 14, 1966, 254 Taf. 29, C3. — Die Datierung der AE-Drachmen ergibt sich aus Parallelprägungen, die die Sarapisbüste einzeln umgeben von den Büsten der sieben Planetengötter und von Tierkreiszeichen zeigen und die mit Hilfe der Jahresangabe LH datiert werden können : *Dattari* 2982 Taf. 24; *BMC.Alex.* 1079 Taf. 12; *Demetrio* 1661 Taf. 23; *Hunterian Coll.* III 468 Nr. 461 Taf. 88,8 (hier Abb. 78); unveröffentlichte Exemplare in Köln, IfA; Exemplar Wien: G. Thiele, *Antike Himmelsbilder* (1898) 138 Abb. 61: Sammlung J.W. Curtis : Curtis, *Coinage* Taf. 27 Mitte rechts; Daremberg-Saglio V (1912) 1049 *s.v. Zodiacus* Abb. 7588; D. Levi, *Hesperia* 13, 1944, 295 Abb. 19a (S. 294 datiert Levi das Stück fälschlich ins Jahr 138/9 n. Chr.). Das *Dattari*-Exemplar jetzt bei Dr. B. Peus Nachf., Münzhandlung Frankfurt, Lagerliste 19 (Januar 1971) Nr. 83 mit Abb. Einen Neufund erwähnt J. Leclant, *Orientalia* 30, 1961, 401 Nr. 14c.

Die geschnittenen Steine mit der Sarapisbüste innerhalb des Kreises der Planeten und der Tierkreiszeichen dürften aus gleichem Anlaß wie die Drachmen entstanden sein : *Ausführliches Verzeichnis der aegyptischen Altertümer*² (1899) 377 Inv.-Nr. 9785; R. Pagenstecher, *Expedition E. v. Sieglin* II 1 A (1923) 120 Abb. 128 (hier Abb. 79); *Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1668 Taf. 22 = G.M.A. Richter, *Engraved Gems of the Romans* (1971) 48 Nr. 202; Auktion Sotheby & Co., London 4./5.5.1931 Nr. 136; Passeri, *Gemmae astrif.* I 17; Leipoldt, *Religionen* Abb. 67. Einen Ringstein (roter Jaspis) in Den Haag, Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en gesneden Stenen wird M. Maaskant-Kleibrink veröffentlichen. — Zu Sarapis und Zodiakos : O. Jahn, *Griechische Bilderchroniken* (1873) 20f.; vgl. auch Milne XXXII.XXXVIII. H. v. Gall, *JbZMusMainz* 15, 1968, 104 faßt den Zodiakos als »Umsetzung der Globusvorstellung in die Fläche« auf, d.h. der plastisch gebildete Globus und der umlaufende Zodikos sind verschiedene Ausdrucksformen *einer* Idee. Zur Sarapisbüste auf dem Globus s. unten S. 260ff. — Zu dem Fragenkomplex, der in dieser Anm. zur Sprache gekommen ist, Da sich gezeigt hat, daß die Anastole zum festen Bestandteil des Doppelbildnisses gehört, werden an dieser Stelle römische Reichsprägungen des Hadrian und des Commodus angeschlossen, obwohl auf ihnen infolge des miniaturhaften Formates der Figuren die Anastole selbst nicht zu erkennen ist. Die Annahme, daß auch sie mit der Anastole ausgestattet zu denken sind, gewinnt durch die anonymen *VOTA PVBLICA*-Prägungen des 4. Jhs. n.Chr. an Wahrscheinlichkeit, bei denen unter den guten Exemplaren die Anastole mit erheblichem zeitlichen Abstand wieder auftritt.

Aurei[1] (Abb. 81) und Sesterzen[2] des Hadrian zeigen auf den Rückseiten im linken Teil des Bildfeldes Sarapis und Isis stehend hintereinandergestaffelt, ihnen gegenüber in gleicher Größe und ebenbürtig Hadrian und Sabina in demselben Schema, zwischen beiden Paaren bisweilen ein Altar.[3] Kaiser und Gott sind im Handschlag miteinander verbunden. Die Umschrift weist auf den Anlaß der Begrüßung des Kaiserpaares durch das Götterpaar hin: *ADVENTVI AVG(VSTI) ALEXANDRIAE.* Gemeint ist also die Ankunft des Kaisers in Alexandria Anfang August 130 n.Chr.[4]

Diese Adventusmünzen gehören zu den bekannten 'Provinzprägungen' Hadrians oder »Reiseerinnerungsmünzen«, wie sie Strack genannt hat, auf denen Erscheinen und Verdienst des Princeps in und um die von ihm auf seinen beiden großen Reisen besuchten Provinzen gefeiert werden.[5] Die Münzen lassen sich nach Bildmotiv und Legende in je eine *Natio*- *Adventus*- *Restitutor*- und *Exercitus*gruppe aufteilen; die Prägungen sind nicht gleichzeitig mit den Reisen selbst, sondern um einiges später zu datieren und müssen wahrscheinlich, wie Strack gezeigt hat, in Zusammenhang mit den Vicennalien des Kaisers im

---

s. jetzt auch den Artikel *Zodiakos* von H. Gundel in *RE.* XA (1972) 668 (Nr. 186). 669 (Nr. 187). 673f. (Nr. 201). 677f. (Nr. 217/8).

[1] P.L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts* II. *Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian* (1933) Nr. 314 Taf. 6.

[2] Strack a.O. Nr. 743 Taf. 13; J.M.C. Toynbee, *The Hadrianic School* (1934) Taf. 2,20; A. Alföldi, *A Festival of Isis in Rome under the Christian Emperors of the IVth Century,* Diss. Pann. II 7 (1937) Taf. 12,23. s. jetzt auch Malaise, *Inventaire* 240f. Nr. 445.

[3] Toynbee a.O. Taf. 2,21.

[4] Vgl. unten S. 379.

[5] Strack a.O. 139ff.

Sommer 137 n.Chr. gesehen werden.[1] Mit ihnen sollte die Erinnerung an seine beiden Reisen wachgehalten werden. Als Vorläufer für die Begrüßung Hadrians durch Sarapis können alexandrinische Bronze-Drachmen aus dem 17. Jahr des Kaisers (= 132/3 n.Chr.)[2] (Abb. 82/3), einem für Sarapis innerhalb der alexandrinischen Münztypik wichtigen Jahr, angesehen werden, auf denen das Begrüßungszeremoniell, allerdings ohne die weiblichen Gestalten in der hinteren Schicht, vorweggenommen wird.[3]

Nach Hadrian prägt Commodus nochmals in Rom Aurei und Sesterzen (Abb. 84/5) mit ähnlichen Rückseiten[4]: Links stehen wie vorher Sarapis und Isis hintereinandergestaffelt, rechts Commodus, der von hinten durch eine Victoria bekränzt wird, deren Rolle auf provinzialen Prägungen seit Caracalla[5] auch Sarapis selbst übernehmen kann. Die Akzente der Komposition sind verglichen mit dem hadrianischen Bildtypus auffallend verschoben: Das Götterpaar ist an den linken Bildrand gedrängt, in der Mitte des Münzrundes steht nicht mehr der Altar, sondern der Princeps, dessen Gestalt das Götterpaar zunehmend überragt. Dadurch wird der Handschlag, der den Kaiser mit dem Gott über einem brennenden Altar verbindet, zur gönnerhaft wirkenden Geste.[6] Der Beginn und folglich die Dauer der Emissionen sind nicht sicher auszumachen. Die Legende eines Sesterz im British Museum verbindet *TRP.* XVII mit *COS.* VI.[1] Aufgrund von Parallelprägungen vermutet Mattingly einen Irrtum des Stempelschneiders, denn die übrigen Aurei, Sesterzen und Dupondien mit dem beschriebenen Typus überliefern die *TRIBVNICIA POTESTAS* XVII und das VII. Konsulat.[2]

---

[1] Strack a.O. 147. Zur Bedeutung von Sarapis und Isis bei den *Vota quinquennalia* oder *decennalia*: Alföldi a.O. 49 und W. Seston, *Dioclétien et la Tétrarchie* I. *Guerres et réformes* (1946) 253. Die Rolle beider Gottheiten bei diesen Festen ist noch nicht sicher durchschaubar. Für die Darstellung auf dem Galeriusbogen s. den Literaturnachweis unten S. 191 Anm. 6.

[2] *Dattari* 1944-46; *BMC.Alex.* 875. 876 Taf. 29 = Toynbee a.O. Taf. 11,1; *Demetrio* 1385/6; *Hunterian Coll.* III 452 Nr. 364; *Monnaies alex.* Nr. 507 Taf. 4; Milne 1377 ff. Taf. 4; J. Beaujeu, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire* I (1955) Taf. 1,16; Curtis, *Coinage* Taf. 33 oben links; *Aegyptische Kunst*, Münzen und Medaillen A.G. Basel, Auktion 46, 28.4.1972 Nr. 186 Taf. 41. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost, München und Köln, IfA. Zu dem Münzbild und der Frage, welcher Tempel gemeint ist, s. Vogt I 105; Beaujeu a.O. 230ff. und S. Handler, *AJA.* 75, 1971, 66f.

[3] H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) 155f. deutet den erhobenen Arm des Sarapis wohl unzutreffend als Gestus der »benediction to Hadrian«.

[4] Wenige Bemerkungen bei Roscher, *ML.* II 1 (1890-94) 405 *s.v. Isis* (Drexler) und Malaise, *Inventaire* 242 Nr. 449d.

[5] Waddington, *Recueil* 457f. Nr. 468 Taf. 79, 12; *SNG. Danish Nat.Mus., Bosporus-Bithynia* (1944) Nr. 571; Abd El-Mohsen El-Khachab, *JEA.* 47, 1961, 126 Abb. 3.

[6] Das Doppelbild der beiden alexandrinischen Gottheiten auf den Münzen des Hadrian

Daß der Ursprung des gestaffelten Doppelbildnisses im ptolemäischen Alexandria zu suchen ist, wird nicht bezweifelt.[3] Wenn Hadrian mit seinen »Erinnerungsmünzen« diesen Typus ausschließlich für den *ADVENTVS ALEXANDRIAE* wieder aufgreift (wie betont, führt er auch auf den kaiserzeitlich-alexandrinischen Prägungen 133/4 n.Chr. als erster das Motiv ein), muß das als bewußte Anknüpfung und Übernahme eines für Alexandria charakteristischen Bildmotivs verstanden werden, denn alle übrigen Adventusemissionen folgen einheitlich einem anderen Schema.[4] Die Anspielung speziell auf Alexandria muß auch den zeitgenössischen römischen Betrachtern bewußt geworden sein. Hadrian stellt hinsichtlich der Ausbreitung des Motivs eine Zäsur dar. Das bis dahin auf Alexandria und die

---

und Commodus ist weiterhin deshalb von Interesse, weil von der Gestalt der Isis nur Kopf, Brust und vorgestrecktes Sistrum angegeben sind, während Sarapis in ganzer Größe dargestellt ist. Dies rührt daher, daß es innerhalb der alexandrinischen Prägungen gestaffelte Stand- oder Sitzbilder nicht gegeben und der Stempelschneider sich in diesem Fall an die übliche Verdoppelung des Brustbildes gehalten hat; die Gestalt über den Brustausschnitt hinaus selbständig zu verdoppeln, war er offenbar außerstande. Dies ist ist umso erstaunlicher, als die Verdoppelung bei Hadrian und Faustina über die ganze Körperhöhe durchgehalten wird (vgl. Oikumene und Chronos auf dem Relief des Archelaos von Priene im British Museum).

[1] *Brit. Mus. Cat.*, Mattingly, *Coins* IV 840 Nr. 708 Taf. 110, 12. Ebenso Toynbee a.O. Taf. 11, 3 und Alföldi a.O. Taf. 12, 24.

[2] *Brit. Mus. Cat.*, Mattingly, *Coins* IV 840 Nr. 706/7; Beaujeu a.O. Taf. 2,30; A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66 Taf. 3,1.3.4; *AC.* VIII (25.-28.6.1924) Nr. 1125 Taf. 43; XV (ab 2.7.1930) Nr. 1694 Taf. 60. Nur *Cos.* VII : Mattingly-Sydenham III 394 Nr. 246 Taf. 15, 308; *Brit. Mus. Cat.*, Mattingly, *Coins* IV 751 Nr. 335 Taf. 99, 15; Toynbee a. O. Taf. 11, 2; Alföldi, *A Festival* Taf. 12, 25. s. jetzt auch Malaise, *Inventaire* 242 Nr. 449d.

[3] H. Möbius, *Alexandria und Rom*, *AbhMünchen* NF. H. 59 (1964) 16ff.

[4] Damit dürfte die Frage von W. Weber, *Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus* (1907) 247 Anm. 894 beantwortet sein. Zu Hadrian und Ägypten ausführlich unten S. 378ff.

östliche Reichshälfte beschränkte Doppelbildnis von Sarapis und Isis wird erstmals in der westlichen Hemisphäre übernommen.

Mit römischem Selbstbewußtsein treten Hadrian und Commodus dem Gott entgegen. In dieser Degradierung zur Gleichrangigkeit oder schließlich sogar Untergeordnetheit und deren bildlicher Fixierung offenbart sich ein bezeichnender Zug römischen Selbstverständnisses. Seit Commodus äußert sich diese Selbsteinschätzung des Principats sogar in einem Staffelungsschema, das Kaiser und jeweils bevorzugten Gott zu einem Doppelbildnis vereinigt. Der Kaiser befindet sich in der vorderen, Gott oder Göttin in der hinteren Ebene, z.B.: Commodus-Roma[1], Postumus-Hercules[2], Victorinus-Sol[3] und Probus-Sol.[4] Die Gottheit hat Begleiterfunktion. Die Reihenfolge ist als Rangfolge zu verstehen.

Von den Beziehungen Hadrians zu den ägyptisch-orientalischen Kulten wird in Teil III ausführlich die Rede sein, so daß sich Bemerkungen hierüber an dieser Stelle erübrigen. Dagegen mag kurz der religionshistorische Hintergrund, vor dem die Aufnahme des alexandrinischen Motivs in den Typenschatz der Reichsprägungen des Commodus verständlich wird, durch wenige Hinweise auf das Verhältnis dieses Kaisers zu den ägyptischen Göttern und Kulten beleuchtet werden[5]: Auf alexandrinischen Billon-Tetradrachmen des Jahres 183/4 n.Chr.[6] sehen wir den Kaiser (wie später Elagabal[7]) vor einer Sarapisbüste, die auf einer Säule steht, opfern, und 190 n.Chr. fährt Sarapis auf einem aus Alexandria kommenden Getreideschiff der *classis Africana Herculea* in den Hafen von Ostia ein, an dessen Rand Commodus ein Opfer vollzieht[1] (Abb. 86b). Auf Denaren und Sesterzen des Jahres 191 n.Chr. heißt es : *SERAPIDI CONSERV(ATORI) AVG(VSTI)*.[2] Dargestellt ist dazu ein stehender Sarapis. Damit wird der Gott — abgesehen von den Prägungen mit dem Staffelungsschema — erstmals auf römischen Reichsemissionen abgebildet; sein Sitzbild begegnet sogar erst auf Prägungen des Caracalla. Damit war dem alexandrinischen Gott der Weg zum Reichsgott geebnet.[3] Nicht unerwähnt soll in diesem Zusammenhang das Standbild des Sarapis Polieus bleiben, das 181 n.Chr. der Gymnasiarch von Xois für das Wohl des Commodus geweiht hat.[4] Diese besondere Funktion des Gottes ist nur noch ein zweites Mal belegt.[5]

---

[1] z.B. Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) Abb. 388 d und *Antike Münzen*, Auktion Hess-Leu 49, Luzern 27./28.4.1971 Nr. 389 Taf. 20. — Zu Hercules und Commodus ausführlich: W. Derichs, *Herakles. Vorbild des Herrschers in der Antike*, ungedr. Diss. Köln (1950) 70ff.

[2] R. Delbrueck, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* (1940) Taf. 19,11.14.

[3] Delbrueck a.O. Taf. 20, 13.

[4] Delbrueck a.O. Taf. 27, 21.23.

[5] F. Altheim, *Die Krise der Alten Welt* III (1943) 18; J. Vogt, *Römische Politik in Ägypten*, AO. Beih. 2 (1924) 32f.; Malaise, *Les conditions de pénétration* 527ff. Mir nicht zugänglich: J. Chr. Traupman, *The Life and Reign of Commodus*, Diss. Princeton (1956).

[6] 24. Jahr: *Dattari* 3845-47; *BMC.Alex.* 1432 Taf. 27; *Demetrio* 2264 Taf. 27; *Hunterian Coll.* III 484 Nr. 561; Milne 2653-55; Curtis, *Coinage* Taf. 31 oben rechts; ders., *Tetradrachms* 816/7; Vogt I Taf. 4,4; ders., *Römische Politik in Ägypten* Taf. 3,13. Mehrere unpublizierte Exemplare in Köln, IfA.

[7] *BMC.Alex.* 1524 Taf. 27; Curtis, *Tetradrachms* X-962.

In seinen letzten Lebensjahren hielt sich Commodus den Ägypter Eclectus als Kämmerer, der an dem zu seinem Tode führenden Komplott beteiligt war. Dem Isisdienst »hing er bis zur Lächerlichkeit an«, und bei Isisprozessionen erschien er mit einer Anubismaske verkleidet.[1] Die Frage, ob sich die von Alföldi[2] angenommene Vereinigung des *NAVIGIVM ISIDIS*-Festes und der *VOTA PVBLICA*-Feiern unter Commodus vollzogen hat, kann außerhalb der Betrachtung bleiben. Weiter unten wird kurz auf das Problem zurückgekommen.

---

[1] *Sammlung Horsky*, A. Hess Nachfolger, Versteigerung Frankfurt ab 30.4.1917 Nr. 3637 Taf. 14; *AC.* VIII (25-28.6.1924) Nr. 1132 Taf. 43; XV (ab 2.7.1930) Nr. 1699 Taf. 59; Vogt I 155ff.; A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 56 Taf. 1,3 b; 2,4. Vgl. auch Malaise, *Inventaire* 241 Nr. 449a.

[2] *Brit. Mus. Cat.*, Mattingly, *Coins* IV 756 Nr. 359ff. Taf. 100, 10; 834 Nr. 684 Taf. 110, 3; 836 Nr. 690.

[3] Commodus hat wesentlich mit zu dieser Entwicklung beigetragen. Das verhältnismäßig seltene Epitheton *φιλοσάραπις* ist neuerdings auch sicher für die Zeit des Commodus belegt. In dem P. Graec. Vindob. 19793 (aus Arsinoë) wird der Archiereus Ulpios Serenianos *φιλοκόμμοδος καὶ φιλοσάραπις* tituliert : H. Hunger, *Acta Antiqua* 10, 1962, 151ff.; außerdem : F. Grosso, *La lotta politica al tempo di Commodo* (1964) 587f. Vgl. auch die Bemerkungen von W. Otto, *Priester und Tempel im hellenistischen Ägypten* I (1905) 58 Anm. 3. — Th. Ulrich, *Pietas* (*pius*) *als politischer Begriff im römischen Staate bis zum Tode des Kaisers Commodus*, Historische Untersuchungen H.6 (1930) 79 Anm. 1 : »Abgesehen von dem oben erwähnten Jup. Exsup.-Kult ist für die Regierung des Commodus die wachsende Bedeutung der ägyptischen Gottheiten, besonders des Sarapis, für das Reich bemerkenswert.« Unzutreffend wird die Vermutung von King hinsichtlich der Darstellung des Commodus mit den Attributen von Zeus-Ammon-Sarapis sein; vgl. dazu W. Drexler in Roscher, *ML.* II 1 (1890-94) 405 *s.v. Isis.*

[4] J.G. Milne, *JHS.* 21, 1901, 275ff.; S. de Ricci, *APF.* 2, 1903, 446 Nr. 70; E. Breccia, *Iscrizioni greche e latine* (1911) Nr. 78. Zu Xois : *RE.* IX A (1967) 2152ff. *s.v. Xois* (Helck).

[5] *SB.* 1555.5074; L. Robert, *Hellenica* 5, 1948, 62; *SEG.* VIII 658. s. auch Fraser II 27 Anm. 15.

Commodus hat durch die verschiedensten Gunstbeweise wesentlich zu der aufstrebenden Entwicklung der ägyptischen Götter beigetragen. Aus diesem Grunde wird auch für ihn die Übernahme eines spezifisch alexandrinischen Bildschemas verständlich, dagegen bleibt der konkrete Anlaß unbestimmt. Es hat ihn wohl auch nicht gegeben, denn Commodus ist weder in Alexandria gewesen, noch hat er einen Triumph über Ägypten gefeiert. Das Erscheinen der Victoria symbolisiert nicht einen speziellen Sieg, sondern ist dadurch bedingt, daß sie seit der 2. Hälfte des 2. Jhs. n.Chr. zu einer zeitlosen, »ständig anwesenden, den Kaiser immer begleitenden Göttin« wird.[3] Entsprechend läßt sich Commodus[4] zuerst als *invictus* feiern, ein Beiname, der nur wenig später von den Severern[5] und anschließend von Sarapis[6] als Epitheton übernommen wird.

Commodus wird bis 191 n.Chr. auf Münzen meist *M COMMODVS ANTONINVS AVG*, *M COMM ANT P FEL AVG BRIT PP* oder ähnlich tituliert. Im Laufe des Jahres 191 n.Chr. ändert sich ohne erkennbaren Anlaß die Legende in *L AEL AVREL COMM AVG P FEL*; sie bleibt bis zu seinem Tode dominierend. Dieser Rückgriff auf Hadrian findet seine Entsprechung in der Übernahme des von diesem geschätzten Motivs, und es wird kein Zufall sein, wenn die neue Legende zuerst auf den Münzen mit dem Staffelungsschema auftaucht. Mit diesen Bemerkungen ist der historische Bezugsrahmen, in den das behandelte Münzthema einzuordnen ist, für die Person des Commodus angegeben.

---

[1] *Vita Comm.* 9, 4-6; *Vita Caracalla* 9, 10-11. Die Inschrift *SB.* 4275 mit dem Epitheton φιλοσάραπις) bezieht sich nicht auf Commodus (so W. Schubart in *RAC.* I [1950] 281 *s.v. Alexandria*), sondern auf Caracalla.

[2] Vgl. A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 55ff.

[3] Diesen Gedanken hat vorzüglich T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 66.167ff. herausgearbeitet. Vgl. auch die Überlegungen von A. Alföldi, *A Festival of Isis in Rome under the Christian Emperors of the IVth Century*, Diss. Pann. II 7 (1937) 49f.

[4] F. Taeger, *Charisma. Studien zur Geschichte des antiken Herrscherkultes* II (1960) 404; Hölscher a.O. 139.152.168.

[5] Besonders unter Caracalla. s. dazu L. Vidman, *Eirene* 5, 1966, 110f.

[6] *CIL.* VI 30798 = Vidman, *Sylloge* Nr 407; *CIL.* VI 30996 = Vidman, *Sylloge* Nr. 393. Weiterhin F. Cumont - L. Canet, *CRAcInscr.* 1919, 313ff.; Abd El-Mohsen El-Khachab, *JEA.* 47, 1961, 126; Vidman 389ff.; ders., *Eirene* 5, 1966, 110f. *Sarapis invictus* ist möglicherweise in einem Kopf mit Lorbeerkranz in Barcelona gemeint : A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal* (1949) Nr. 117 Taf. 91. Er gehört in die Zeit des Caracalla, also in die Blütezeit des Beiwortes *invictus*.

Das späte 4. nachchristliche Jahrhundert hat den Typus des gestaffelten Doppelbildnisses mit Sarapis und Isis aus bedeutsamem Anlaß noch einmal aufgegriffen und zu einer späten Nachblüte verholfen. Die entscheidende Untersuchung hierzu hat A. Alföldi[1] geleistet, der Sinn und historischen Hintergrund dieser »anonymous coinage«, deren Vor- und Rückseiten mit den Darstellungen ägyptischer Götter versehen sind, bloßgelegt hat, wenn auch einige seiner Beobachtungen zu Kontroversen Anlaß gegeben haben. Es handelt sich ihm zufolge um stadtrömische Prägungen, die anläßlich der *VOTA PVBLICA* am 3. Januar gezielt unter das Volk ausgestreut wurden und den heidnischen Kreisen gegen das christliche Kaisertum nach dem Verbot der heidnischen Kulte durch Gratianus dazu diente, »den Kult der alexandrinischen Götter in den Vordergrund jenes Gelübdefestes für das Wohl des Herrschers zu rücken«.[2] Alföldi hat weiterhin angenommen, daß nach der Verschmelzung von *NAVIGIVM ISIDIS*-Fest (5. März) und *VOTA PVBLICA*-Feier dieser Tag am ehesten dazu geeignet war, die vom Adel erstrebte Propagierung der ägyptischen Kulte am unverdächtigsten zur Geltung zu bringen.[3] Die These von der Verschmelzung beider Feste ist allerdings nicht ohne Widerspruch geblieben. Es ist auch nicht einzusehen, aus welchen Gründen zwei getrennt gefeierte Feste zu einem einzigen zusammengelegt worden sein sollten. Die Kontroversen um die verschiedenen Thesen Alföldis brauchen in diesem Zusammenhang nicht weiter verfolgt zu werden. Die jüngste kritische Stellungnahme stammt von L. Vidman, der auf einige Schwächen in der Argumentation Alföldis hingewiesen hat.[4]

Die hier zur Debatte stehenden Prägungen gehören in die Zeit zwischen dem Verbot der heidnischen Kulte durch Gratianus 379/80 n.Chr. und dem endgültigen Zusammenbruch der heidnischen Reaktion infolge der Niederlage des Eugenius 394 n.Chr. am Frigidus bei Aquileia. Sie sind nach Alföldi nur an einem Tag, jeweils am 3. Januar, und auch nur in Rom verteilt worden. Das Kaiserbildnis verschwindet während dieser 15 Jahre völlig und wird durch die Darstellung ägyptischer Götter ersetzt.

---

[1] *A Festival* und *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 53ff.

[2] A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 53.

[3] Vgl. B. Kötting, *Christentum und heidnische Opposition in Rom am Ende des 4. Jh.*, Schriften der Ges. zur Förderung der Westf. Wilhelms-Univ. Münster H. 46 (1961) 24.

[4] Vidman, *Isis und Sarapis* 77f. 103f. 162ff.

Während die Stempelschneider sich bei der übrigen ägyptischen Götterwelt damit begnügten, sie in beliebig-wechselnder Form darzustellen, wurde für Sarapis und Isis auf das traditionelle alexandrinische Schema zurückgegriffen.[1] Dadurch sollte die erhoffte Propagandawirkung verstärkt werden. Die Legende der Vorderseite lautet meist *DEO SERAPIDI* oder *DEO SARAPIDI*, die der Rückseite *VOTA PVBLICA*.

Die Belege bei Alföldi sind ebenso zahlreich wie unterschiedlich, aber nur in einem einzigen Fall ist bei Sarapis und Isis von der Staffelung abgewichen, indem beide Büsten einander gegenübergestellt werden.[2] Die ikonographischen Veränderungen sind infolge des Eindringens zeitbedingter Modeerscheinungen erheblich. Die Skala reicht von der kurzgeschnittenen Frisur und der Soldatenkleidung bis zur Anastole und einer Gewanddrapierung, die das alexandrinische Kultbild kopiert. Die besten Exemplare[3] benutzen zweifellos die Anastole. Die Unterschiede bei Isis sind geringer, weil sie stets in der hinteren Ebene bleibt und von ihr nicht mehr als das Gesichtsprofil zu sehen ist.

Die Prägungen erwiesen sich trotz sinkender Qualität als ein würdiger spätantiker Abschluß eines Motivs, das in seiner langen Geschichte kaum etwas von seiner Prägnanz und unmittelbaren Lebendigkeit eingebüßt hat. Seine Durchschlagskraft war so stark, daß die anderen Möglichkeiten der Zuordnung beider Büsten — frontal ausgerichtet oder einander zugekehrt — auf Münzen[4] (Abb. 87b) und geschnittenen

---

[1] Alföldi, *A Festival* 93ff. Nr. 370ff.

[2] Alföldi, *A Festival* 95 Nr. 395 Taf. 8,37; 13,10.

[3] Alföldi, *A Festival* Taf. 7, 18.19.21.23.

[4] Der Typus, bei dem die Büsten von Sarapis und Isis einander zugekehrt werden, findet sich innerhalb der alexandrinischen Prägungen selten. Dabei ist auffallend, daß im Gegensatz zum Typus mit den gestaffelten Doppelbildnissen Isis in der Regel kleiner,

Steinen[1] seltener benutzt worden sind. Wird wie auf nordafrikanischen Lampenspiegeln häufiger eine andere Zuordnung gewählt, wirkt sie als Komposition blasser.[2] Die zeitliche Priorität des Typus mit dem gestaffelten Doppelbildnis steht außer Zweifel.

Neben den erwähnten geschnittenen Steinen und Münzen findet sich das gestaffelte Doppelbildnis beider Götter kaiserzeitlich auf Siegeln[3] und Lampenspiegeln.[4] Hinzu kommen andere Denkmäler der Kleinkunst.[5] Vor allem auf Lampenspiegeln wird das Götterpaar gerne durch Harpokrates oder andere ihm nahestehende Gottheiten bereichert.[6]

---

in den außeralexandrinischen Prägungen z.T. erheblich kleiner dargestellt wird. Alexandria : 22. Jahr des Antoninus Pius = 158/9 n. Chr. : *Dattari* 2378; *Demetrio* 1915. 23. Jahr des Antoninus Pius = 159/60 : *Dattari* 2377 Taf. 23; *Demetrio* 1931 Taf. 23; Curtis, *Tetradrachms* 669 Abb. 08. Maximianus Herculius : ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA. (Jahr unsicher). Außerhalb Alexandrias : *BMC.Lycaonia, Isauria and Cilicia* 23 Nr. 23 Taf. 4,7; F. Imhoof-Blumer, *Kleinasiatische Münzen* II (1902) 441 Nr. 2 Taf. 17,2; *SNG. v. Aulock, Nachträge* I. *Pontus, Paphlagonien, Bithynien* 15. H. (1967) Nr. 7123/4 (in der Mitte eine unscheinbare Harpokratesbüste [hier Abb. 87b]).

[1] z.B. Leipoldt, *Religionen* Abb. 22; P. Fossing, *Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos. The Thorvaldsen Museum* (1929) Nr. 1042 Taf. 13; Cades, *Impronte gemmarie* I, Kasten 21 a Nr. 65; Oxford, Ashmolean Museum Inv.-Nr. 1892, 1488 (Hinweis P. Zazoff); *Collection Hirsch. Antiquités égyptiennes, grecques et romaines,* Vente Paris, Hotel Drouot 30.6. - 2.7.1921 Nr. 311.

[2] Alle entsprechenden Belege sind bei V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 55ff. abgebildet oder zitiert. Auf den Lampenspiegeln ist in der Mehrzahl Sarapis-Helios dargestellt.

[3] Vgl. z.B. das Bleisiegel : P. Dissard, *Catalogue des plombs antiques. Collection Récamier* (1905) Nr. 465 Taf. 5.

[4] Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 26423 : Reynolds 145 Abb. 40. Außerdem P. Gauckler, A. Merlin u.a., *Catalogue du Musée Alaoui, Suppl.* (1910) 189 Nr. 815 Taf. 97,1; J. Deneauve, *Lampes de Carthage* (1969) 202 Nr. 981 Taf. 89; Tran tam Tinh a.O. 75 Abb. 26; J. Leclant, *Inventaire bibliographique des Isiaca* (1972) Taf. 19b.

[5] z.B. *Collection J. Gréau. Catalogue des terres cuites grecques,* Vente Paris, Hotel Drouot 11.-16.5.1891 Nr. 1087.

[6] Vgl. z.B. den Gemmenabdruck : Cades, *Impronte gemmarie* I, Kasten 21a Nr. 67. — s. auch eine Lampe vom Esquilin im römischen Antiquarium Comunale (Inv.-Nr. 5237) mit zwei sich gegenüberstehenden Doppelbildnissen : L. Mercando, *Lucerne greche e romane dell'Antiquarium Comunale* (1962) 29 Nr. 41 Taf. 6,4; Tran tam Tinh a.O.76 mit Abb. 22; Malaise, *Inventaire* 176 Nr. 322c. Die Deutung der Götterpaare durch Tran tam Tinh ist nicht in allen Punkten überzeugend. Rechts kann es sich nur um Sarapis handeln.

Auffällig neben der Zählebigkeit des Motivs ist die Tatsache, daß im Gegensatz zu den lagidischen Herrschermünzen, auf denen König und Königin abwechselnd je nach ihrer politischen Bedeutung in der vorderen Ebene dominieren[1], bei Sarapis und Isis der Gott immer in der vorderen, die Göttin immer in der hinteren Ebene bleibt. Darin gibt es keine Ausnahme, selbst auf den ephesischen Homonoiaprägungen des Gordianus III.[2] bleibt die eigene Stadtgöttin in der rückwärtigen Schicht. Von der einmal festgesetzten Büstenabfolge wird nicht mehr abgewichen.

Von hier aus gewinnen einige der ptolemäischen Papyri aus Memphis, die »Serapeumspapyri«, die U. Wilcken in den *Urkunden der Ptolemäerzeit* mustergültig behandelt hat, unmittelbares Interesse. Sie werfen schärferes Licht auf die hier behandelten Fragen. In den »Serapeumspapyri« werden Sarapis und Isis siebenmal zusammen genannt, davon steht in vier Fällen Sarapis[3], in drei Isis[4] an der Spitze. Daraus schloß Wilcken[5], daß bereits im Hellenismus allmählich jener Prozeß einsetze, der Isis in der Kaiserzeit zur dominierenden Gestalt mache. Diese Annahme wird jedoch nur z.T. durch die literarischen Quellen, also vor allem durch die kaiserzeitlichen, zuletzt von R. Merkelbach untersuchten Romane mit offenen oder versteckten Anspielungen auf Isismysterien[6], durch die verschiedenen Isisaretalogien[7] und durch die häufigen Isisattribute und -kultrequisiten auf pompejanischen Fresken und durch andere Denkmäler bestätigt. Die Inschriften und Papyri nötigen zu einer Differenzierung dieser These. Statistisch ergibt sich aus der Durchsicht der hellenistischen und kaiserzeitlichen Inschriften und Papyri, die ausschließlich Sarapis und Isis[8], Sarapis-

---

[1] s. D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die „Musen des Philiskos"* (1965) 36ff.

[2] s. oben S. 146f. mit Anm. 6.

[3] *UPZ.* I Nr. 32, Z. 7f.; 33, Z. 9 = 34, Z. 6 = 35, Z. 12 = 36, Z. 11; 42, Z. 49; 45, Z. 13.

[4] *UPZ.* I Nr. 15, Z. 42f.; 16, Z. 30; 20, Z. 3.

[5] *UPZ.* I 29; ihm zustimmend z.B. Höfler, *Sarapishymnus* 52. Vgl. dagegen F. Uebel, *APF.* 17, 1962, 127.

[6] *Roman und Mysterium* (1962). Zur Kritik s. unten S. 394 Anm. 2.

[7] Vgl. oben S. 48 Anm. 2.

[8] Beiseite gelassen sind alle diejenigen Inschriften, die neben Sarapis und Isis noch andere ägyptische oder griechische Gottheiten aufführen.

und Isistempel oder Sarapis- und Isispriester nennen, ungefähr folgendes Bild : Bei etwa zwei Dritteln aller Belege steht Sarapis an der Spitze, wobei zeitliche und regionale Schwankungen nicht ins Gewicht fallen und für diesen Zusammenhang auch von sekundärer Bedeutung sind. An dieser Stelle ist es nicht möglich, die vielfältigen Aussagen der entsprechenden Inschriften insgesamt zu untersuchen und gegeneinander abzuwägen. Einige konkrete statistische Bemerkungen seien jedoch angeschlossen. Von den außerdelischen und -alexandrinischen Inschriften, die Sarapis an erster Stelle nennen, sind etwa 20 Prozent in lateinischer und 80 Prozent in griechischer Sprache abgefaßt.[1] Während die lateinischen bis auf wenige Ausnahmen[2] Italien, Sizilien und den westlichen Provinzen entstammen, beschränkt sich die Verbreitung der griechischen Inschriften auf das griechische Festland, die ägäischen Inseln und den kleinasiatischen Raum. Nur wenige Belege führen in den lateinisch sprechenden Westen. Hinsichtlich der Entstehungszeit läßt sich vereinfachend folgendes sagen : Die griechischen Inschriften[3] gehören dem Hellenismus, die lateinischen der Kaiserzeit an. Ausnahmen verändern das Gesamtbild nicht.[4] Die Inschriften, die Isis an erster Stelle aufführen[5], sind etwa zu gleichen Teilen in griechischer und lateinischer Sprache abgefaßt. Wichtig ist die Beobachtung, daß nicht nur die lateinischen, sondern auch die Mehrzahl der entsprechenden griechischen Inschriften kaiserzeitlicher Entstehung sind. Hiermit werden erste Symptome einer Entwicklung faßbar, die im Verlauf der Kaiserzeit Isis und ihren Kult zunehmend in den Vordergrund rücken läßt.[1] Ungeachtet dieser Tendenz, ist die in hellenistischer Zeit begründete Reihenfolge Sarapis-Isis auch in der Kaiserzeit nicht aufgegeben worden.

---

[1] Das Zahlenverhältnis für die Inschriften ist so eindeutig, daß sich eine vollständige Dokumentation erübrigt. Es sei lediglich auf eine Auswahl der Belege bei Vidman verwiesen, in denen von den ägyptischen Gottheiten ausschließlich Sarapis und Isis genannt werden. Dabei handelt es sich entweder um Weihinschriften für beide Götter oder um Tempel und Heiligtümer, die von beiden Gottheiten benutzt wurden. Vidman, *Sylloge* Nr. 20. 34a. 35. 40. 41. 56. 67. 74. 79. 89. 93. 104. 111a. 113. 122. 127. 131. 135. 136. 151. 160. 164. 208. 241. 243. 258. 269. 270. 275. 307. 318. 319. 326. 352a. 356. 361a. 393. 407. 419. 470. 477. 514. 516. 525. 615. 628. 679. 679a. 691. 707. 810.

[2] z.B. Vidman, *Sylloge* Nr. 122 (Philippi in Makedonien).

[3] Die frühesten griechischen Belege sind wahrscheinlich zwei Inschriften aus Halikarnassos : Vidman, *Sylloge* Nr. 269.270.

[4] Eine griechische Inschrift aus Orta Gürney datiert Vidman, *Sylloge* Nr. 332 ins 2.-3. Jh.n.Chr.

[5] Vgl. Vidman, *Sylloge* Nr. 19. 27. 33a. 41a. 116. 117. 130. 166. 167. 168. 264. 272. 295. 316. 347. 372. 373. 402. 466. 478. 481. 504. 520. 531. 540. 616. 617. 627. 637a. 660. 697. 749.

Die besondere Stellung des Sarapis, die dem gestaffelten Doppelbildnis zu entnehmen ist, bekräftigen die epigraphischen und papyrologischen Zeugnisse.[2] Bildliche Darstellungen und Inschriften stimmen in ihren Aussagen weitgehend überein.

Es ist üblich geworden, von Isis und Sarapis und von Isis- und Sarapisverehrung zu sprechen; dabei soll diese Reihenfolge als abstufende Rangfolge verstanden werden. Daß diese weitverbreitete Ansicht der Modifikation bedarf, beweisen die Denkmäler in Verbindung mit den Inschriften. Die Intensität und Dominanz der kultischen Verehrung der beiden Gottheiten schwankt. Obwohl Isis als die ältere Gottheit Sarapis gelegentlich den Weg bereitet hat (etwa in Eretria und Athen), hat sich Sarapis schnell zu einem selbstbewußten und unabhängigen Gott entwickelt, dessen Bedeutung lange Zeit nicht hinter derjenigen der Isis zurückstand.

Die Variabilität der Figurengruppierung innerhalb des hier behandelten Typus ist bemerkenswert gering. Nur in zwei Fällen wird Isis gegen Hermanubis und Artemis ausgetauscht.[3] Das hat seine Ursache darin, daß Sarapis und Isis von vornherein (auch das zeigen die Inschriften[4] und Papyri) so eng miteinander verknüpft waren, daß jede andere Kombination zurückgedrängt wurde. Beide werden als einzige Götter in wechselnder Reihenfolge (überwiegend steht Sarapis an erster Stelle) namentlich im *ὅρκος βασιλικός*[1], der seit der Zeit des Ptolemaios II. Philadelphos faßbar ist, genannt: *καὶ τὸν Σάραπιν καὶ τὴν Ἶσιν καὶ τοὺς ἄλλους θεοὺς πάντας καὶ πάσας κτλ.* Erst unter Augustus scheiden Sarapis und Isis aus dem ägyptischen Staatseid aus.

---

[1] s. z.B. J. Bergman, *Ich bin Isis. Studien zum memphitischen Hintergrund der griechischen Isisaretalogien*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia Religionum 3 (1968) 295f.

[2] So auch Fraser I 4ff.

[3] Auf einer Gemme in London (*Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1792) ist Sarapis in der vorderen Ebene gegen Sarapis-Ammon-Helios ausgewechselt. Jetzt auch bei G.M.A. Richter, *Engraved Gems of the Romans* (1971) Nr. 204.

[4] Sarapis und Isis stellen in den entsprechenden Inschriften die bei weitem beliebteste Götterverbindung dar. Abgesehen von der Trias Sarapis, Isis und Anubis (s. Vidman, *Sylloge* S. 343, Index) treten die übrigen Kombinationen mit Sarapis und Isis deutlich in den Hintergrund. Einige sind nur durch jeweils eine Inschrift überliefert. Eine Übersicht über die Kombinationsmöglichkeiten läßt sich leicht mit Hilfe der Indices bei Vidman, *Sylloge* gewinnen.

Schließlich sind es auch allein Sarapis und Isis, die in den 'Doppelinschriften' mit dem jeweiligen Herrscherpaar verbunden sind.[2] Von den bisher bekannten Belegen stammt die Mehrzahl aus der Zeit des Ptolemaios III. Euergetes, dem es um die Ausbreitung des Sarapiskultes offenbar besonders zu tun war. Diese bewußte Herausstellung und Kommunikation mit der Dynastie dürften in der Frühzeit für die geschnittenen Steine und Münzen (beides Denkmälergattungen mit offiziellem Charakter und vom Königshaus als Propagandainstrumente benutzt) die entscheidende Triebfeder ihrer Verbreitung gewesen sein.[3] Diese Hervorhebung von dynastischen und religiösen Interessen hat ihre Wirkung auf die Steinschneide- und Münzkunst nicht verfehlt. Manche der geschnittenen Steine der Frühzeit mögen ausschließlich wegen der propagandistischen Wirkungsfunktionen ihrer Darstellungen hergestellt worden sein. Durch die Forschungen von Fraser ist deutlich geworden, daß die Rolle als bevorzugte Dynastiegötter der Entfaltung von Sarapis und Isis innerhalb der loyalen griechischen Erobererschicht im 3. Jh. v.Chr. äußerst förderlich war. Der Rückgang der Sarapis- und Isisinschriften im 2. und 1. Jh. v.Chr. ist durch die Lösung des engen Verhältnisses von Götterpaar und Königshaus bedingt. Gleichzeitig haben auch die gehobenen Kreise Alexandrias ihr Interesse an dem neuen Gott verloren. In dem außerägyptisch-hellenistischen Osten waren mit wenigen Ausnahmen Privatleute (z.B. Kaufleute und Priester) die Träger des Sarapis- und Isiskultes, und erst nach dem Schwund des ptolemäischen Einflusses gewannen Sarapis und Isis als jeweilige Staats- oder Stadtgottheiten an Boden. Den programmatisch-propagandistischen Charakter hat das Motiv des gestaffelten Doppelbildnisses mit Sarapis und Isis durch die Kaiserzeit bis in die Spätantike nicht verloren. Freilich steht dahin, ob es sich schon in hellenistischer Zeit auf die Verbreitung des Götterpaares beschränkte und auf eine gleichzeitige unterschwellige Herausstellung des jeweiligen Herrscherpaares verzichtete.[1]

---

[1] Dazu E. Seidl, *Der Eid im ptolemäischen Recht,* Diss. München (1929) 12ff. und *UPZ.* I 84.

[2] Fraser I 11.

[3] Gegen die These, »daß die Ptolemäer den Sarapiskult als offiziellen Reichskult verbreiteten«, wendet sich zuletzt Vidman, *Isis und Sarapis* 21f. Ebenda werden die Positionen der verschiedenen Forscher kurz referiert.

HELLENISTISCHE GEMMEN UND KAMEEN MIT DER BÜSTE DES SARAPIS FRONTAL UND IM PROFIL

Frontaldarstellung

Zeitlich parallel zu dem Typus der Doppelbüste läuft eine andere Gruppe von Gemmen, die die Sarapisbüste einzeln und frontal zeigt. Eine geringe Abweichung von der strengen Frontalprojektion ergibt sich durch eine gelegentlich leichte Drehung des Kopfes (im Abdruck) nach rechts; der Büstenausschnitt bleibt aber stets in der Bildparallelen. Die Beispiele gehören bis auf wenige Ausnahmen alle in hellenistische Zeit und weisen in aller wünschenswerten Deutlichkeit das ikonographische Spezifikum der Anastole auf.

Der Typus kann auf ein langes Interesse zurückblicken, denn bereits 1754 hat der Kupferstecher und Steinschneider Lorenz Natter eine Gemme des hier behandelten Typus ausgewählt, um seinen Zeitgenossen daran die »method of engraving in precious stones« zu erläutern.[2]

Etwa Ende 3. bis Anfang 2. Jh. v.Chr. ist ein vorzüglicher Ringstein im New Yorker Metropolitan Museum of Art (Abb. 88) gearbeitet worden.[3] Das aufgewühlte Seitenhaar steht in feinen Zungen vom Gesicht ab, die fälschlich als Strahlen des Sonnengottes Helios gedeutet worden sind. Die ganze Frisur einschließlich des Bartes hat mit derjenigen des Urbildes nichts zu tun. Die Anastole ist nicht übermäßig stark angegeben, beide Haarhälften entfalten sich mehr in der Waagerechten. Der Kalathos sitzt flach und breit auf dem Kopf und setzt sich aus verschieden hohen Lagen von Blättern zusammen. Der Mund ist geschlossen. Der Büstenausschnitt ist unauffällig in wenigen Zügen rhombusartig angegeben.

---

[1] s. oben S. 137ff.

[2] L. Natter, *A Treatise of Ancient Method of Engraving on Precious Stones* (1754) Taf. 2. Zu Sarapisdarstellungen von der Hand Natters auf geschnittenen Steinen: E. Nau, *Lorenz Natter* (1966) 64f.

[3] G.M.A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems. Metropolitan Museum of Art* (1956) Nr. 146 Taf. 25; Castiglione 25 Nr. 3 Abb. 12; G.M.A. Richter, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans* (1968) Nr. 570.

In jeder Hinsicht verwandt ist ein ovaler Karneol in Berlin-West, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz[1] (Abb. 89), der sich noch in seiner antiken Goldfassung befindet. Ein Unterschied liegt in der Kopfform vor. Der Kopfkontur des New Yorker Ringsteins ist wie bei den meisten Exemplaren gleichmäßig oval, während er sich bei dem Berliner Karneol infolge der unten weiter ausladenden sichelförmigen Seitenlocken zur Stirn hin pyramidal zuspitzt. Der skizzenhaft-schwungvollen Ausführung des ersten Stückes steht eine detailreichere, dadurch aber spannungsloser wirkende Sorgfalt gegenüber. Ein Vergleich etwa der unterschiedlichen Gewand- und Faltenangaben macht dies deutlich. Der Mund des Gottes ist leicht geöffnet, die Stirn gefurcht. Neben den Berliner Karneol läßt sich eine Gemme des British Museum stellen.[2] Die Konturlinie hat allerdings die Ovalform; der Kalathos setzt sich aus zwei Reihen von Olivenblättern zusammen. Der gleiche Kalathos findet sich ferner bei einem Abdruck aus der Sammlung Cades[3] und einem Karneol-Ringstein in München, Staatliche Münzsammlung[4] (Abb. 90). Sorgfältig, aber etwas hart und schematisch ist die Ausführung eines Gemmenbildes mit unbekanntem Aufbewahrungsort[5] (Abb. 91).

Ein Kornalin aus der Sammlung de Clercq steht den vorangegangenen Stücken sehr nahe, wenngleich er sich in Einzelheiten abhebt.[1] Der Kalathos besteht aus einer einzigen Blätterreihe[2], und was den Stil anbelangt, so sind die Einzelformen gröber und wulstiger. Ein zeitliches Herabrücken erscheint angebracht. Ein Parallelexemplar ist bei Furtwängler abgebildet.[3]

---

[1] Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 1105 Taf. 13; ders., *Die antiken Gemmen* I (1900) Taf. 33,28; Castiglione 25 Nr. 4 Abb. 11; G.E. Rizzo, *Collezione d'arte del Barone A. Fassini* II. *Arte classica* (1931) Abb. 2; E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* II. *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin* (1969) Nr. 213 Taf. 45.

[2] A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* I (1900) Taf. 38, 43; Castiglione 26 Nr. 6 Abb. 13.

[3] Cades IA Nr. 32; Rizzo a.O. Abb. 1.

[4] E. Brandt, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* I. *Staatliche Münzsammlung München* I (1968) Nr. 345 Taf. 40.

[5] Lippold, *Gemmen* Taf. 3,3.

Nur bis zur Mundpartie ist eine Büste auf einem Karneol-Onyx in Berlin erhalten.[4] Die Identifizierung mit Sarapis erscheint jedoch eindeutig, schon im Hinblick auf den signifikanten Gewandausschnitt von Chiton und Himation.[5] Weiterhin sind von der späthellenistischen Fassung mit der etwas gröberen und vereinfachenderen Ausführung ein Sardonyx[6] und ein Hyacinth[7] in London und ein Exemplar in der Sammlung Wyndham Cook zu nennen.[8]

Dank der Hilfsbereitschaft von M.-L. Vollenweider ist es möglich, der kleinen Gruppe zwei neue — gleichfalls hellenistische — noch unveröffentlichte Beispiele anzufügen. Zuerst ein ovaler Karneol in Berner Privatbesitz von vorzüglicher Arbeit und Erhaltung[9] (Abb. 92). Der Kopf des Gottes ist leicht gedreht und hat die übliche Ovalform. Der Bart ist in zwei Hälften geteilt, und der Kalathos ist insofern bemerkenswert, als er deutlicher als die bisherigen linear konturiert und mit drei nebeneinandergesetzten Zweigen versehen ist. Dieser Kalathos ist zwar stark schematisiert, er gehört jedoch mit zu den frühesten Belegen einer Form, die erst in der Kaiserzeit kanonisch wird und wohl auf das Urbild zurückgeht. Auf der gleichen Zeitstufe steht ein dunkelgrüner, rot gesprenkelter Jaspis im Kunsthandel, der den bisherigen Stücken in allen Details so verwandt ist, daß die vermutete hadrianische Entstehung ausgeschlossen werden darf[1] (Abb. 93).

---

[1] A. de Ridder, *Les pierres gravées, Collection de Clercq* VII 2 (1911) Nr. 2856 Taf. 30. Der Sardonyx *Lambros-Dattari* Nr. 363 gehört offenbar auch in diesen Zusammenhang.

[2] Ebenso bei der Gemme : W. Fol, *Choix d'intailles et de camées antiques* (1875) Taf. 6,1.

[3] *Die antiken Gemmen* I (1900) Taf. 38, 44; s. ebenda auch Taf. 41, 2.

[4] Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 6927 Taf. 51.

[5] Moderne Arbeiten : *Collection Baron Roger et M^{me} la B^{onne} Roger de Sivry. Catalogue des intailles, camées, marbres et bronzes,* Vente Paris, Hotel Drouot 18./19.4.1904 Nr. 4u. 6 Taf. 1. — Über keine Abbildung verfüge ich bei dem Onyx aus der *Collection Henry Oppenheimer,* Auktion London 22./23.7.1936 Nr. 174.

[6] *Brit. Mus. Cat.,* Walters, *Gems* Nr. 1781 Taf. 23.

[7] *Brit. Mus. Cat.,* Walters, *Gems* Nr. 1785 Taf. 23; G.E. Rizzo, *Collezione d'arte del Barone A. Fassini* II. *Arte classica* (1931) Abb. 4.

[8] C. Smith - C. Hutton, *Catalogue of the Antiquities in the Collection of Wyndham Cook* II (1908) Nr. 106 Taf. 5.

[9] Die Besitzerin war so liebenswürdig, Photo und Abdruck zu senden. Der Karneol ist nur leicht beschädigt.

Stilistisch verwandt, aber von zweifellos schlechterer Qualität ist ein Sardonyx der Sammlung Eid in Kairo.[2] Er fällt dadurch auf, daß die Büste ohne jegliche Gewandandeutung gegeben ist. Dies verbindet ihn mit der zweiten Gemme in Schweizer Privatbesitz, deren Kenntnis M.-L. Vollenweider verdankt wird. Es handelt sich um einen ovalen Sardonyx[3] (Abb. 94). Neben dem Büstenausschnitt, der wie bei dem vorherigen Stück so schmal ist, daß kein Gewandansatz zu erkennen ist, bestehen noch einige andere Diskrepanzen zum konstituierten Typus. Die Armhaltung scheint gegenüber dem obligatorischen Schema im Abdruck, der die beabsichtigte Ansicht wiedergibt, vertauscht. Die beiden über der Stirnmitte auseinanderlaufenden Haarzangen sind durch einen breiten Mittelstreifen miteinander verbunden. Der Kalathos ist ungewöhnlich stark schematisiert, angegeben ist der wulstförmige Standring. Singulär sind die V-förmig zu beiden Seiten abstehenden Haarbüschel.[4] Die Qualität und Sorgfalt der Ausführung bleibt erheblich hinter den meisten bisherigen Stücken zurück; gleichwohl hebt sich der Sardonyx vorteilhaft von einem Nicolo der Sammlung Eid ab, mit dem er das Fehlen von Chiton und Himation gemeinsam hat.[5]

---

[1] *Geschnittene Steine der Antike,* Sonderliste K, Münzen und Medaillen A.G. Basel (Dez. 1968) Nr. 137.

[2] Reynolds 135 Abb. 73.

[3] Herr E. Bollmann überließ mir freundlicherweise Photo und Abdruck. Die Herkunft ist unbekannt, der Sardonyx wurde im Frühjahr 1967 im Pariser Kunsthandel erworben.

[4] Es kann sich dabei (wie bei den Münzen) nicht um Andeutungen von Sonnenstrahlen handeln.

[5] Reynolds 136 Abb. 74. Die Zahl der hellenistischen Belege läßt sich vergrößern. Einige Hinweise enthält der Literaturnachweis von E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* II. *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin* (1969) zu Nr. 213. Eine erste Zusammenstellung von Abdrücken, die allerdings kaiserzeitliches und zweifelhaftes Material umfaßt, bei Cades, *Impronte gemmarie* I, Kasten 1a Nr. 25ff. Hingewiesen sei ferner auf zwei Glaspasten aus Babylon : F.

An den Schluß der hellenistischen Reihe mag ein roter Jaspis der Sammlung B.Y. Berry gestellt werden.[1] Das Besondere ist die Form des Kalathos, der für den Hellenismus entschieden zu hoch und groß geraten ist, ganz abgesehen von seiner Dekorierung. Trotz dieser Merkwürdigkeiten und der nicht allzu feinen Ausführung darf eine späthellenistische Entstehung angenommen werden.[2]

Bereits in die frühe Kaiserzeit führt ein Ringstein der Sammlung Ionides in London.[3]

Versucht man ein Fazit aus den zur Verfügung stehenden Denkmälern zu ziehen, bleibt festzuhalten, daß die behandelte Gemmenreihe in Einzelheiten auffallend uneinheitlich ist : Kein Kalathos ist wie der andere, es gibt die verschiedensten Bildungen an Größe und Dekoration. Zwar haben alle Köpfe grundsätzlich die Anastolefrisur, doch gleicht keine Haar- oder Barttracht völlig der anderen. Augen- und Mundbildungen divergieren ebenso wie die Büstenausschnitte und ihre Bekleidung. Das soll zunächst als Feststellung genügen. Im einzelnen brauchen die Gründe für diese Inkongruenzen im Detail hier nicht untersucht zu werden, da die Interpretation in späterem Zusammenhang erfolgt.

Wie bei den gestaffelten Büsten von Sarapis und Isis auf geschnittenen Steinen und Münzen handelt es sich bei der hier besprochenen Gruppe frontal ausgerichteter Sarapisbüsten um eine speziell alexan-

---

Wetzel - E. Schmidt - A. Mallwitz, *Das Babylon der Spätzeit*, Ausgrabungen der deutschen Orient-Gesellschaft in Babylon VIII (1957) 42 Nr. 102/3 Taf. 41a 9.21. Die entsprechenden Stücke in Den Haag wird M. Maaskant-Kleibrink, diejenigen in Hannover im Kestner-Museum M. Schlüter bekannt machen. Unpubliziert sind Gemmen in Boston, Museum of Fine Arts Inv.-Nr. 13.243 (*AA*. 1914, 503) und im Kunsthandel : *Collection Hirsch. Antiquités égyptiennes, grecques et romaines*, Vente Paris, Hotel Drouot 30.6.-2.7.1921 Nr. 304. Verschollen zwei Gemmen ehem. in München (G. Habich, *MüJb*. 4, 1909, 101 Taf. 2,25) und ehem. Collection Beverly (Cades, *Impronte gemmarie* III, Coll. Beverly 2 Nr. 95).

[1] B.Y. Berry, *A Selection of Ancient Gems from the Collection of B.Y. Berry*, Indiana University Art Museum Publ. 5 (1965) Nr. 46.

[2] Ebenso noch hellenistisch : J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) Gemmentaf. 4, 15.

[3] J. Boardman, *Engraved Gems. The Ionides Collection* (1968) Nr. 24. — Kaiserzeitlich z.B. Cades, *Impronte gemmarie* I, Kasten 1 b Nr. 56 und Münchner Münzhandlung K. Kreß, Versteigerungskatalog 96, München ab 21.6.1954 Nr. 392 mit Abb.

drinische Erfindung, geschaffen im Umkreis des Hofes zur gezielteren Propagierung des Gottes.[1]

Die im ganzen konforme Gruppe tritt bezeichnenderweise erstmals in der Zeit des Ptolemaios IV. Philopator auf[2] und bleibt zeitlich bis auf wenige Ausnahmen auf den Hellenismus begrenzt. Mit dem Ende des Lagidenhauses versiegen auch allmählich die Denkmäler dieses Typus. In dem Motivrepertoire der kaiserzeitlichen Propaganda spielt er nur eine ephemere Rolle. Profildarstellungen des Gottes — allein oder im Verband mit Isis — beherrschen ganz die verschiedenen Denkmälergattungen der Kleinkunst, und nur vereinzelt findet sich auf Lampenspiegeln und innerhalb der alexandrinischen Prägungen seit dem 12. Jahr des Antoninus Pius = 148/9 n.Chr.[3] die frontale Sarapisbüste. Darunter ragt eine Bronze-Drachme aus dem 24. Jahr des Antoninus Pius = 160/1 n.Chr. hervor[4] (Abb. 20b). Sarapis trägt auf diesen Stücken alternierend die Anastole- und die Fransenfrisur; ein bestimmtes System wird nicht erkennbar.[5] Unter den Typen der heidnischen anonymen Prägungen des 4. Jhs. n.Chr.[6] ist die frontal ausgerichtete Sarapisbüste in jedem Fall die Ausnahme (zu erkennen ist eine Art Mittelscheitel).[7]

Auch in der kaiserzeitlichen Glyptik ist die Sarapisbüste in Vorderansicht nur wenig verbreitet.[1] Abgesehen von fragwürdigen Stücken ist nur ein Exemplar zu nennen : eine Sarapisbüste in ovalem Rund ehemals in der Sammlung Sommerville.[2] Entstanden ist sie in severischer, einer für die Ausprägung des Phänomens Frontalität[3] und dem dahinterstehenden Ideengehalt entscheidenden Zeit.[4] Alle anderen Exemplare sind wohl moderne Arbeiten des 18. und 19. Jhs. n.Chr.[5], die sich zwar an den hellenistischen Vertretern orientieren, größtenteils aber stümperhafte Produkte sind.

---

[1] Die Aussage der geschnittenen Steine scheint mir in diesem Punkt eindeutig zu sein. Daraus ergibt sich ein Gegensatz zu den Ansichten von Fraser und Vidman (vgl. Vidman, *Isis und Sarapis* 21f.). Letzterer betont, »daß es keine offizielle Propaganda gab«. Die mit der hier vorgetragenen These korrespondierende Gegenposition zu Fraser und Vidman vertritt M.P. Nilsson.

[2] Vgl. oben S. 141f.

[3] Ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA. (Anastole); dort ebenfalls ein singuläres Stück aus dem 16. Jahr des Marc Aurel = 175/6 n.Chr. (Anastole).

[4] *Niggeler* II Nr. 757 Taf. 14. Späte und mißratene Nachzügler sind *BMC.Alex.* 1298 Taf. 13; hier Abb. 95 (Marc Aurel Jahr 15 = 174/5 n.Chr.); *Dattari* 4070 Taf. 20 (Caracalla Jahr 22 = 213/4 n.Chr.) und ein unpubliziertes Exemplar aus dem 3. Jahr des Gordianus III. = 239/40 n.Chr. in Köln, IfA.

[5] Auf Münzen des 2. Jahres des Antoninus Pius = 138/9 n.Chr. wird eine Sarapisbüste zwischen den Dioskuren schwebend dargestellt (die Frisur ist nicht erkennbar) : *Dattari* 2863 Taf. 24; *BMC.Alex.* 1108 Taf. 15 (= *MarbWPr.* 1947, 15 Abb. 3). Ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA.

[6] s. oben S. 154f.

[7] A. Alföldi, *A Festival of Isis in Rome under the Christian Emperors of the IVth Century*, Diss.Pann. II 7 (1937) 76 Nr. 174ff. Taf. 7,12ff.

Profildarstellung

Bei der Profildarstellung des Gottes auf hellenistischen geschnittenen Steinen erschwert sich die Beurteilung — ob Anastole- oder Fransenfrisur — gelegentlich wie bei dem Doppelbildnis dadurch, daß der Tatbestand nicht eindeutig genug erkennbar ist. Die Mehrzahl besitzt jedoch zweifellos die Anastole. Bereits eine flüchtige Durchsicht der in Frage kommenden Steine erbringt dieses Ergebnis. Einige Beispiele mögen genügen.

---

[1] Häufiger dagegen auf kaiserzeitlichen Lampenspiegeln, z.B. : J. Brants, *Antieke terra-cotta lampen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* (1913) Nr. 868 Taf. 6; Amsterdam, Allard Pierson Museum Inv.-Nr. 3297 (*Algemeene gids* Nr. 1729 — hier Abb. 96); G. Libertini, *Il Museo Biscari* (1930) 272f. Nr. 1287 Taf. 123; M. Manganaro, *Siculorum Gymnasium* 14, 1961, 182 Taf. 2,4. — Hinzu kommen jene Lampengriffe, die mit der Sarapisbüste auf dem Globus oder im Blätterkelch dekoriert sind.

[2] M. Sommerville, *Engraved Gems* (1889) Nr. 1325 Taf. 83 (Fransenfrisur).

[3] E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain* (1955) 219ff.; L. Budde, *Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes* (1957); K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler* (1966) 172ff.

[4] Von den Papyrusrollensiegeln, die die frontale Sarapisbüste sicher häufiger als Dekoration besaßen, kenne ich nur G. Maddoli, *ASAtene* 41/42, 1963/64, 96 Abb. 25 Nr. 448. Die Veröffentlichung des großen Fundes von Siegelabdrücken aus Nea Paphos, der auch Sarapissiegel enthält, steht noch aus (vorläufig K. Nicolaou, *ILN*. May 1971, 51ff.).

[5] Sardonyx London : *Brit. Mus. Cat.*, Dalton, *Gems* Nr. 575 Taf. 21. Sardonyx Vatikan : *RendPontAcc.* 28, 1954/55, 338 Taf. 17,5 (eine Arbeit des G. Girometti [1779-1851], eines bekannten Gemmen- und Stempelschneiders). Roter Koral : Sommerville a.O. Nr. 120; C.C. Vermeule, *Cameo and Intaglio*, Exhibition Philadelphia 30.11. 1956-31.3.1957 (1956) Nr. 148 mit Abb. am Anfang. Modern natürlich auch das Stück : Sommerville a.O. Nr. 265 Taf. 14. Der Kameo Auktion Sotheby & Co., London 4./5.5. 1931 (*Collection Md. M. Charles K. Sursock, Cairo*) Nr. 181 Taf. 15 (hier Abb. 97) wird dort als neuzeitlich bezeichnet, doch erscheint antiker Ursprung nicht ausgeschlossen.

Zuerst ein späthellenistischer Kornalin-Ringstein der Sammlung Ionides.[1] Der Gott erinnert mit seinem leicht geöffneten Mund, der markanten Nase und den herabhängenden Augenwülsten an Darstellungen auf Ptolemäermünzen. Die Haare türmen sich über der Stirnmitte auf und fallen zu beiden Seiten herab. Das Haarbüschel oberhalb dient wie bei dem Urbild dazu, das Lastende des Kalathos zu mildern. Gleichfalls hellenistisch sind ein Karneol aus der Sammlung Prospero Sarti[2], die bei Reinach[3] abgebildeten Exemplare und ein ovaler Karneol-Onyx in Berlin.[4]

Aspasios gehört zu den bekanntesten späthellenistischen Gemmenschneidern. Bisher sind ihm drei Arbeiten zugeschrieben worden[5], darunter eine in Florenz, die den Anspruch darauf hat, den Sarapisdarstellungen zugerechnet zu werden (Abb. 98). Der ovale rote Jaspis[6] ist zur Hälfte schräg abgebrochen, so daß die Stirnfrisur nicht auszumachen ist. Unter der Büste befindet sich die Signatur : *ACΠACIOY*. Die Deutung auf Sarapis, schon von Brunn[7] und Furtwängler[8] ausgesprochen, bestätigt sich. Mit der Datierung des Stückes hat M.-L.

---

[1] J. Boardman, *Engraved Gems. The Ionides Collection* (1968) Nr. 23.

[2] L. Pollak, *Catalogo della Collezione oggetti di scavo del fu Prof. Prospero Sarti*, Vendita Roma, Galleria Sangiorgi, ab 7.5.1906 Nr. 526c Taf. 28.

[3] *Pierres gravées des Coll. Marlborough et d'Orléans usw.* (1895) Taf. 27, 53, 9; 54, 2.

[4] E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* II. *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin* (1969) Nr. 438 Taf. 77 (dort weitere Literaturangaben). Vgl. auch einen Ringstein in Wiesbaden, Städtisches Museum, Sammlung Nassauischer Altertümer Inv.-Nr. 239 : Grimm, *Zeugnisse* 18f. Nr. 6 Taf. 35, 1.5. Nach G. Lippold steht die »Echtheit nicht außer Zweifel« bei einem Ringstein in München : E. Brandt, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* I. *Staatliche Münzsammlung* I (1968) Nr. 378 Taf. 43 (Stirnfrisur nicht genau erkennbar).

[5] Eine vierte signierte Arbeit, einen Karneol, hat G.M.A. Richter in *Studies presented to D.M. Robinson* I (1951) 720ff. Taf. 85 a/b bekannt gemacht. Dies., *Catalogue of Engraved Gems. Metropolitan Museum of Art* (1956) Nr. 493 Taf. 59; M.-L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966) 30 Taf. 21, 1-3. 6 (mit abweichender Datierung).

[6] Gute Abbildungen bei M.-L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966) Taf. 21,4 und G.M.A. Richter, *Engraved Gems of the Romans* (1971) Nr. 644.

[7] *Geschichte der griechischen Künstler*² II (1889) 325 § 476.

[8] *JdI.* 4, 1889, 48.

Vollenweider wohl das Richtige getroffen. Der Jaspis wird um die Mitte des 1. Jhs. v.Chr. oder kurz danach entstanden sein, wobei es für unsere Fragestellung ohne Belang ist, ob Aspasios in der Gefolgschaft des Marcus Antonius die kolossale Sarapisstatue in Alexandria mit eigenen Augen gesehen hat oder nicht.

In den späten Hellenismus dürfte ein sich im Kunsthandel befindlicher roter Jaspis gehören.[1] Römisch sind dagegen ein Heliotrop in Kassel[2], ein Karneol im Kunsthandel[3], ein Nicolo in Kopenhagen[4], ein roter Jaspis im Museo Nazionale delle Terme[5] und verschiedene Exemplare ehemals in der Sammlung de Clercq[6], ein Jaspis in der Sammlung E. Oppenländer[7] (Abb. 99), ein Abdruck in der Sammlung Cades[8] und einige Exemplare ehemals in der Sammlung de Fegervary-de Pulsky[9], deren weiterer Verbleib nicht bekannt ist; weiterhin ein Sardonyx in Berlin[10] und eine Gemme im Field Museum in Chicago.[11]

---

[1] Münchner Münzhandlung K. Kreß, Versteigerungskatalog 127, München ab 23.10. 1963 Nr. 242.

[2] V. Scherf - P. Gercke - P. Zazoff, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* III. *Braunschweig, Göttingen, Kassel* (1970) 243 Nr. 180 Taf. 110.

[3] Münchner Münzhandlung K. Kreß, Versteigerungskatalog 114, München ab 20.4. 1960 Nr. 12.

[4] P. Fossing, *Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos. The Thorvaldsen Museum* (1929) Nr. 1770 Taf. 20.

[5] Inv.-Nr. 106418 : R. Righetti, *RendPontAcc.* 30/31, 1957-59, 229 Abb. 54.

[6] A. de Ridder, *Les bijoux et les pierres gravées, Collection de Clercq* VII 2 (1911) Nr. 3012-15.3017 Taf. 22.

[7] Photo und Angaben schickte freundlicherweise der Besitzer Herr E. Oppenländer.

[8] G.E. Rizzo, *Collezione d'arte del Barone A. Fassini* II. *Arte classica* (1931) Abb. 3.

[9] Vente Paris, Hotel Drouot 18.-23.5.1868 Nr. 388.572-74. Da ich über keine Photos verfüge, muß offenbleiben, ob auch diese Stücke die Anastole besitzen.

[10] Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 6926 Taf. 51.

[11] E. Bevan, *The House of Ptolemy. A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty* (1968) 55 Abb. 11a (amerikanische Ausgabe der engl. Originalausgabe von 1927). Sarapisbüsten oder -köpfe im Profil auf geschnittenen Steinen haben sich in großer Zahl erhalten; die Mehrzahl wird kaiserzeitlicher Entstehung sein. Vgl. die Literaturnachweise zu Grimm, *Zeugnisse* 120f. Nr. 3 Taf. 35,7. Eine Reihe von bisher unbekannten Belegen dieses Typus findet sich bei B. Peró, *Beiträge zur Verbreitung ägyptischer Kulte auf dem Balkan und in den Donauländern zur Römerzeit*, Diss. München (1968). Die entsprechenden Zeugnisse in Den Haag wird M. Maaskant-Kleibrink veröffentlichen. Einige Abdrücke bei Cades, *Impronte gemmarie* I, Kasten 1a Nr. 36ff. s. außerdem *Antiquités égyptiennes, grecques et romaines appartenant à P. Philip et à divers amateurs*, Vente Paris, Hotel Drouot 10.-12.4.1905 Nr. 675. Zwei Ringsteine aus dem nubischen Karanòg in Philadel-

Als Marginalie sei hinzugefügt, daß Karl d. Gr. gelegentlich mit einer vorzüglichen Gemme der hier vorgestellten Gruppe gesiegelt hat.[1]

HELLENISTISCHE DENKMÄLER AUSSER GESCHNITTENEN STEINEN UND MÜNZEN

Zu den frühesten Sarapisdarstellungen, abgesehen von Münzen, Gemmen und Kameen, zählt ein Elfenbeinköpfchen in amerikanischem Privatbesitz[2] (Abb. 101). Nur 5,5 cm hoch vermittelt es gleichwohl eine gute Vorstellung von einem zeitgenössischen großformatigen Kopf. Das Köpfchen ist leicht zurückgeworfen und zu seiner Linken gedreht, die Anastole aus der Mitte verschoben. Der hohe Kalathos ist auf der Vorderseite mit Feder, Sonnenscheibe und Isishörnern dekoriert.[3] Die Arbeit gehört in die 1. Hälfte des 2. Jhs. v.Chr., vermutlich in zeitliche Nähe zum Pergamonaltar.

Ungefähr gleichzeitig ist ein Terrakottakopf im Akademischen Kunstmuseum in Bonn[4] (Abb. 102). Die Unterschiede zum voran-

phia, University Museum : C.L. Woolley - D.R. Maciver, *Karanòg* (1910) 63 Nr. 8049/50. Aufgrund ihrer schlechten Qualität ist die Frisur des Gottes bei zwei Gemmen aus Caesarea Maritima nicht sicher zu bestimmen : A. Hamburger, *Gems from Caesarea Maritima*, 'Atiqot. English Series VIII (1968) Nr. 3/4. Die Kenntnis einer größeren Zahl von unveröffentlichten Gemmen des hier behandelten Typus wird P. Zazoff verdankt (u.a. Sardonyx-Ringstein in Florenz, Museo Archeologico Inv.-Nr. 15426 [hier Abb. 100]. Karneol in Kopenhagen, Nationalmuseum 637; ebenda 1621 ein roter Jaspis. Ringstein in Berlin, Ägyptisches Museum 9834). Beiseite bleiben diejenigen geschnittenen Steine, auf denen der Gott durch Hinzufügungen von Ammon-Hörnern, Dreizack und anderen Attributen als *πάνθεος Σάραπις* charakterisiert werden soll. Auch von diesem Typus befinden sich in der umfangreichen Materialsammlung von P. Zazoff zahlreiche unpublizierte Stücke.

[1] s. unten S. 402f.

[2] *Ancient Art in American Private Collections.* A Loan Exhibition at the Fogg Art Museum of Harvard University 28.12.1954-15.2.1955 (1954) Nr. 332 Taf. 94. — Das Köpfchen ehemals in der Sammlung Lange (K.A. Neugebauer, *AA*. 1940, 644ff. Abb. 1; Thiemann, *Vatergottheiten* 131 C 4; Inst. Neg. Rom 63.456) steht in der Nachfolge praxitelischer Formen und war ursprünglich Teil einer Asklepiosstatuette. Es handelt sich nicht um einen besonders wichtigen Nachhall von der Sarapisstatue des Bryaxis.

[3] Eine ähnliche Kalathosverzierung bei der Isisbüste : Tran tam Tinh 175 Nr. 144 Taf. 20,1.

[4] Castiglione 26 Nr. 11 Abb. 18; H. Jucker, *RM*. 68, 1961, 103 Anm. 48.

gegangenen Stück beziehen sich mehr auf Einzelheiten als auf den Gesamteindruck.[1] Die Kopfwendung ist umgekehrt, und der Kalathos wird von einer Rosette verziert.[2] Nach Juckers Untersuchung der Dekoration von Büstenindextäfelchen scheint die Rosette eine »ägyptische Spezialität« zu sein.[3]

Bei den Ausgrabungen kurz nach Kriegsende im alexandrinischen Sarapeum kam ein etwa halblebensgroßer Kopf zutage[4], der bis einschließlich der Stirnpartie erhalten ist und dessen fehlender Rest vermutlich in Stuck ergänzt war. Der Fundort legt die Benennung auf Sarapis nahe.[5] Sicher ist, falls es sich um Sarapis handelt, daß dieser dann nicht die Fransenfrisur, sondern die Anastole trug, denn auf der Stirn haben sich keinerlei Spuren überhängender Locken gefunden. Stilistisch gehört der Kopf ins letzte Viertel des 2. Jhs. v.Chr., in den Umkreis des Archelaosreliefs. Zeitgleich ist ein anderer alexandrinischer Sarapiskopf[6], der durch die wenig differenzierenden, grobteiligen Bart- und Haarpartien (einschließlich der Anastole) in Verbindung mit den verschwommen konturierten Gesichtslinien dem vorangegangenen Kopf stilistisch nahesteht. Alle Charakteristika alexandrinischer Plastik des Späthellenismus weist ein weiterer Kopf in Alexandria auf[7] (Abb. 103), der vom Stil und den ikonographischen Details her eng zu den beiden anderen Köpfen gehört. Mangels einer ausreichenden Beschreibung der Kopfoberseite oder entsprechender Abbildungen muß die Identitätsfeststellung jedoch hypothetisch bleiben. Das vergleichsweise konzentrierte Auftreten von Sarapisdenkmälern mit Anastole im 2. Jh. v.Chr. bekräftigt auch eine Sarapisstatue in Cherchel[1] (Abb. 104), die an späterer Stelle ausführlich vorgestellt werden soll.

---

[1] Stilistisch verwandt ein Marmorköpfchen (Zeus ?) in Kyrene : E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959) Nr. 189 Taf. 108.

[2] Ebenso dekoriert ist der Kalathos einer Bronzebüste : Floriani Squarciapino Taf. 5, 8 b (hier Abb. 287).

[3] *RM.* 68, 1961, 112.

[4] Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 26029 : Adriani, *Repertorio* II Nr. 183 Taf. 85, 284.

[5] A. Wace, *JHS.* 65, 1945, 107f.; Reynolds 128f. Abb. 25; K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom* (1949) 84.

[6] Reynolds 124 Abb. 17; A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria* (1959) Taf. 54, 148.

[7] Adriani a.O. Taf. 54, 146; Inst. Neg. Rom 6846.

Ins frühe 1. Jh. v.Chr. führt nach Pernice die Sarapisbüste auf dem Deckel einer pompejanischen Truhe[2] (Abb. 105). Auf der Vorderseite befinden sich sechs weitere Götterbüsten paarweise angeordnet und in ihren Blickrichtungen aufeinander bezogen: Athena-Hermes, Dionysos-Hera und Apollon-Artemis. Die Bronzebüste des Sarapis schließt sich stilistisch eng an die alexandrinischen Marmorköpfe an; Unterschiede gehen zu Lasten des Materials und dessen starker Korrosion. Der zurückgeneigte Kopf des Gottes wird von Haar und Bart in dicken Wülsten umschlossen. Der Bart wuchert so stark, daß der Mund darin fast verschwindet. Das Himation ist unterhalb des rechten Brustmuskels um den Körper geführt und fällt von der linken Schulter herab; der Chiton fehlt. Der Kalathos ist entgegen Castigliones Vorstellungen verhältnismäßig hoch und ausladend.

Angefügt wird ein Köpfchen (H. 10,1 cm) aus blaugrüner ägyptischer Fayence in New York, Brooklyn Museum[3] (Abb. 106), das H. Jucker als den »frühesten Vertreter des Anastole-Typus in der Rundplastik« ansieht.[4] Auf den Photographien ist zu erkennen, daß das Götterköpfchen ehemals einen Kalathos trug. Dadurch wird die Identifizierung mit Sarapis nahegelegt. Die Anastole unterscheidet sich von den bisherigen Beispielen insofern, als aus der Stirnmitte vier Haarsträhnen senkrecht aufsteigen und je zwei auf beiden Seiten eine fast kreisrunde Tolle bilden.[5] Zu diesem Köpfchen gesellt sich ein ebenfalls in Brooklyn befindliches Isisköpfchen (H. 8,5 cm)[1] (Abb. 107). Die Verwandtschaft hinsichtlich Mund-, Augen- und Haarbildung ist so auffällig, daß beide sicher in die gleiche Zeit und Werkstatt gehören, spekulativ dagegen bleibt die Vermutung einer ursprünglich paarweisen Zusammengehörigkeit.

---

[1] P. Gauckler, *Musée de Cherchel* (1895) 135ff. Taf. 14,2; Reinach, *Rép. de la stat.* II 1, 19,8; ausführlich unten S. 338ff.

[2] E. Pernice, *Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre und Truhen,* Die hellenistische Kunst in Pompeji V (1932) 88ff. Nr. 4 Taf. 56, 2.

[3] J.D. Cooney, *JGlassSt.* 2, 1960, 38 Abb. 32; H.W. Müller, *MüJb.* 14, 1963, 20 zu Nr. 5; Jucker, *Reproduktionen* 87 mit Abb. 13a/b; B.V. Bothmer - J.L. Keith, *Brief Guide to the Department of Ancient Art* (1970) 92f.

[4] *Reproduktionen* 87.

[5] Es wird sich der Datierung von Müller in die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. angeschlossen. Cooney denkt an die Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr., Jucker dagegen an »die Zeit des Augustus oder etwas vorher«. Bothmer und Keith nehmen eine kaiserzeitliche Entstehung an (1. Jh.n.Chr.).

Die Anastole hat — wie ich am Original zu erkennen glaube — auch die bereits zitierte Bronzestatuette in Amsterdam, Allard Pierson Museum [2](Abb. 108). Daneben ist das kleine hellenistische (aus Ägypten stammende) Werk von Interesse, weil durch das miniaturhafte Format und die korrodierte Oberfläche noch der achsenreiche Aufbau der Figur und der bewußte Versuch einer Sichtbarmachung der Dreidimensionalität des Vorbildes hindurchschimmern, die bei so vielen anderen Kopien oder Nachschöpfungen zugunsten einer ausschließlich fassadenhaften Frontalität verlorengegangen sind.[3]

Die Sarapisbüste (Abb. 109) auf einem bronzenen Räucherbecken im Hildesheimer Roemer-Pelizaeus-Museum[4] gehört dem letzten vorchristlichen Jahrhundert an.[5] Bemerkenswert ist wiederum der Kalathos; seine Höhe widerspricht Castigliones Kriterium der breiten und flachen Darstellung während des Hellenismus. Das Räucherbecken ist an allen vier Seiten paarweise mit Protomen bestückt : Vorne Isis und Sarapis in den Blickrichtungen aufeinander bezogen, hinten zwei männliche Büsten, an den Schmalseiten je zwei

---

[1] Cooney a.O. 38f. Abb. 33; Müller a.O. 20 Nr. 5 mit Abb. 13; Jucker, *Reproduktionen* 87 mit Abb. 14a/b.

[2] Fr. W. v. Bissing, *AM.* 31, 1906, 58f. Taf. 7; Reinach, *Rép. de la stat.* IV 10, 3; H.C. v. Gulik, *Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Museum*, Archaeologisch-historische Bijdragen VII (1940) Nr. 58 Taf. 15; Castiglione 27 Nr. 18 Abb. 20.

[3] In Castigliones hellenistischer Gruppe spielt die Bronze eine nicht unwesentliche Rolle.

[4] G. Roeder, *Die Denkmäler des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim* (1921) 183 Nr. 1961 mit Abb. 77. — Die Medaillone einer Bronzeplatte in Hildesheim (A. Ippel, *Der Bronzefund von Galjûb* [1922] Nr. 58 Taf. 6) enthalten die Büsten von Sarapis (links) und Isis (rechts). Vgl. auch Castiglione 26 Nr. 10. Sarapis- und Isisbüsten auf getrennten Medaillonen sind verhältnismäßig selten. Überzeugend ist die Ergänzung eines ephesischen Reliefs durch Keil, *Denkmäler* 222f. Nr. 4 Abb. 2.

[5] Auf alexandrinischen Räucheraltärchen finden sich häufiger Sarapisbüsten, z.B. : Reynolds 149 Abb. 54; Kaufmann, *Terrakotten* Abb. 81 Mitte. Zur Gattung s. : Weber, *Terrakotten* 257f. Sarapis- und Isisbüsten auf einem Räucheraltärchen in Bronze : Edgar, *Greek Bronzes* Nr. 27814 Taf. 15.

Löwengreifenköpfe. Sarapis trägt Chiton und Himation, der Kopf ist zurückgeworfen und zur Rechten gedreht.

Die alexandrinische Sarapistradition spiegelt im frühen 1. Jh. v.Chr. ein Köpfchen aus der Sammlung des Prinzen Rupprecht von Bayern[1] wider (Abb. 110a/b), das sich in der großflockigen Manier seines Bartes, der großzügigen und unscharfen Zeichnung von Gesamtkontur und Binnenlinien kaum von seinen Vorgängern im 2. Jh. v.Chr. unterscheidet und daher nicht weit von ihnen zu trennen ist. An das Ende des Jahrhunderts gehört eine graugrüne Specksteinbüste aus Alexandria im Kunsthandel[2] (Abb. 111). Der Kopf ist leicht in den Nacken geworfen und zur Rechten gedreht, die Anastole entfaltet sich in zwei kräftigen Schwüngen über der Stirnmitte.

Ein Marmorkopf im Athener Nationalmuseum (Abb. 112), 1889 erstmals bekanntgemacht[3] und seitdem aber nur von Thiemann[4] gewürdigt, gehört wohl gleichfalls zur Gruppe der späthellenistischen Sarapiden mit Anastole. Von seinem Fundort Arkesine auf Amorgos stammen weitere Skulpturen, darunter ein annähernd gleichgroßer weiblicher Kopf. Diese Tatsache hat von vornherein zu der Vermutung geführt, es handele sich um Asklepios und Hygieia[5] oder Zeus und Artemis. Ohne hier auf die Frage einzugehen, ob der weibliche Kopf notwendigerweise mit dem männlichen verbunden werden muß, sollen kurz die Argumente berührt werden, die für eine neue Benennung — nämlich Sarapis — sprechen.

Der Kopf besitzt auf seiner Oberseite eine fast kreisrunde Abarbeitung, wie sie nur als Auflager für einen Kalathos verständlich ist. Hinzu kommt eine senkrechte Abarbeitung über den ganzen Hinterkopf, die darauf hindeuten könnte, daß hier ursprünglich die Thronlehne anstieß.[1] Auf der linken Schulter, an der Stelle, an der das Haar auf der Schulter aufliegt, wird ein Stück des Gewandes erkennbar, das nach vorn etwa bis auf die Höhe des Schlüsselbeines zurückläuft. Kurz vor dem Ende dieser Faltenbahn läuft im rechten Winkel parallel zum Büstenrand eine darunterliegende zweite Faltenbahn ab. Das bedeutet: Der Gott trug Chiton und Himation. Dem Büstenausschnitt ist zu entnehmen, daß ursprünglich der linke Arm gehoben und der rechte gesenkt war.

---

[1] *EA.* 905; Brady, *Repertory* Nr. 62; außerdem erwähnt : K.A. Neugebauer, *AA.* 1940, 647; Thiemann, *Vatergottheiten* 125.141 D 1; Castiglione 26f. Nr. 13 Abb. 15. Vgl. den ähnlichen, bei Inst. Neg. Rom 7609/10 in guten Aufnahmen vorliegenden Kopf in Bozen, der wahrscheinlich Sarapis darstellt.

[2] *Antike Kunst und Ausgrabungen*, Auktion H. H. Kricheldorf III 2, Stuttgart 27.2.1957 Nr. 106 Taf. 4.

[3] M. Collignon, *BCH.* 13, 1889, 41ff. Taf. 11,1.

[4] *Vatergottheiten* 123f. 141 D 2.

[5] So *Π. Καστριώτου, Γλυπτὰ τοῦ ’Εθνικοῦ Μουσείου* (1908) Nr. 323/4; V. Stais, *Marbres et bronzes du Musée Nationale* (1910) 71 Nr. 323/4; S. Papaspiridi, *Guide du Musée Nationale* (1927) 53 Nr. 323/4; Laubscher, *Tempelkultbilder* Anm. 479.

Collignon dachte an das spätere 3. Jh. v.Chr. als Entstehungsdatum, Thiemann an des spätere 1. Jh. v.Chr. Der Kopf kann seinen Klassizismus nicht verleugnen. Die Hautoberfläche ist leblos und ohne tiefere Bewegung; Kopf wie Einzelformen sind linear schematisiert und vereinfacht. Ein gewisser Grad an Spannungslosigkeit, die diesen Kopf von den dynamisch, von innen heraus bewegten Köpfen des 2. Jhs. v.Chr. weit abhebt, ist die Folge. Es handelt sich um einen Klassizismus provinzieller Spielart, der die Ansetzung in das späte 1. Jh. v.Chr. rechtfertigt.[2]

Die Identifikation mit Sarapis kann durch eine Reihe amorgischer Inschriften bekräftigt werden, die den Sarapiskult und ein *ἱερὸν τοῦ Σαράπιος* etwa in Minoa durch ein Proxeniedekret[3] bereits für die Zeit um 200 v.Chr. nachweisen. Sarapieia im 1. Jh. v.Chr. bestätigt eine Gruppe von vier Inschriften[4], die zwar auf Naxos gefunden wurden, für die L. Robert[5] jedoch amorgische Herkunft nachgewiesen hat. Aus der gleichen Zeit oder sogar noch aus dem 2. Jh. v.Chr. kommt aus Minoa eine Inschrift für die *θεοὶ σύνναοι* Sarapis, Isis, Anubis[6], und aus Aigiale stammt die späthellenistische Statuette eines stehenden

---

[1] Eine ähnliche Abarbeitung bei dem Kopf in Genf (Abb. 169b).

[2] Stilistisch sehr nahe steht ein (etwas früher zu datierender) Kopf in der Sammlung R. Käppeli Inv.-Nr. 224, der aus Kreta stammen soll: K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960) Nr. 391; *Kunstwerke der Antike, Sammlung R. Käppeli* (o.J.) A 26 (hier Abb. 113).

[3] *IG.* XII 7 = Vidman, *Sylloge* Nr. 145.

[4] *IG.* XII 5,38 = Vidman, *Sylloge* Nr. 147.

[5] *REG.* 42, 1929, 20ff.

[6] *IG.* XII 7,225 = Vidman, *Sylloge* Nr. 146. Sarapis, Isis und Anubis (?) in einer Inschrift aus Aigiale: *IG.* XII 7,429 = Vidman, *Sylloge* Nr. 148.

Sarapis[1], dessen Basis die Inschrift trägt: *Τιμοκλῆς Τιμοκλείδου Σαράπιδι.*[2]

Sicher ist die Gründung des Sarapiskultes auf Amorgos eine Folge der ptolemäischen Einflußnahme auf die Insel seit spätestens etwa 280 v.Chr.

Mit dem Kopf von Amorgos ist der Vorrat hellenistischer Sarapiden mit der Anastolefrisur erschöpft.[3] Durchmusterung und Interpretation der behandelten Denkmäler erweisen sich in mehrfacher Hinsicht als aufschlußreich.

Fassen wir die Beobachtungen kurz zusammen. Besonders augenfällig ist die Inkonsequenz der Wiederholungen in den Details. Wie in der Glyptik ist die Variationsbreite der Einzelformen erheblich. Die Kopfbewegungen wechseln von Stück zu Stück, die Kalathoi haben die unterschiedlichsten Formen und Dekorationen, und selbst die Anastole erscheint in mehreren Varianten. Als konstant erweist sich lediglich der stets zweigeteilte Bart. Hellenistische Glyptik und Plastik bestätigen sich gegenseitig und bezeugen, daß sich die Statue des Bryaxis als verbindliches Leitbild während des Hellenismus kaum durchgesetzt hat und die Kopisten mit Attributen und ikonographischen Details — soweit sich hier nachprüfen ließ — ziemlich freizügig umgegangen sind. Die örtliche Nähe zum Urbild ist in dieser Hinsicht an den hellenistisch-alexandrinischen Wiederholungen nicht ablesbar.

---

[1] Athen, NM. 4546 (unveröffentlicht); H. 0,53 m; weißer Marmor. Der r. Arm ist abgebrochen, er war offensichtlich erhoben, der l. hielt einen quer über den Mantel laufenden Bausch. Der Kalathos ist verloren, aber in Resten erhalten. Kurze stilistische Behandlung bei J. Schäfer, *Antike Plastik* VIII (1968) 60 Nr. 2.

[2] *IG.* XII 7,430 = Vidman, *Sylloge* Nr. 149.

[3] In hellenistische Zeit wird die Sarapisbüste eines Fingerringes in Baltimore von D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 67 Nr. 5 Abb. 6 datiert. Eine bislang noch unveröffentlichte Bronzebüste in der Galleria Borghese mit Chiton, Osiriskrone und Anastole, hellenistisch? (GFN.F-3861; hier Abb. 114) — Anhangsweise werden zwei Köpfe erwähnt, bei denen es sich möglicherweise um hellenistische Sarapiden mit Anastole handelt. Es gelang weder Photos zu beschaffen, noch ihren heutigen Aufenthaltsort zu ermitteln.

a) Sarapisköpfchen, Marmor, H. 0,07 m; rückseitig griechische Inschrift »hellenistisch«: *Antikensammlung Nachlass F. Trau (Wien)*, Auktion Galerie Fischer, Luzern 16.11.1954 Nr. 392. Das Stück wurde von der Galeria Casa Serodine in Ascona erworben, dort ist der weitere Verbleib unbekannt (briefliche Mitteilung vom 9.5.1967).

b) Sarapiskopf, H. 0,23 m, »Belle sculpture ptolémaïque en marbre jaune«: *Lambros, Dattari* Nr. 328. Bei dem ebenda Nr. 326 erwähnten Sarapiskopf »époque ptolémaïque-type de Bryaxis« handelt es sich wohl um den Fransentypus.

Unklar sind Datierung und Deutung eines Reliefs in Amsterdam. Die Identifizierung der rechts frontal sitzenden Figur mit Sarapis ist möglich, aber nicht beweisbar: *Allard Pierson Museum. Algemeene gids* (1937) 10 (Zaal I Nr. 54).

Der Hauptteil der bescheidenen archäologischen Hinterlassenschaft aus der Frühzeit des Sarapiskultes ist in Alexandria gearbeitet und gefunden worden; Ausnahmen bilden die Statue in Cherchel, der Kopf von Amorgos und die pompejanische Truhe. Die relative Konzentration der Denkmäler in Alexandria, dem Zentrum der Sarapisverehrung, ist verständlich, andererseits muß aber ihre auffallend geringe Zahl überraschen. Das mag eine Folge widriger Fundumstände sein, doch ist es wichtig, sich vor Augen zu halten, daß der Sarapiskult in seiner Frühzeit vergleichsweise wenig Resonanz in der ägyptischen Bevölkerung fand, die u.a. an der Apis- und Osirisverehrung festhielt. Die alexandrinische Priesterschaft hat in der Frühphase des Sarapiskultes im Gegensatz zu späteren Zeiten offenbar kein durchschlagskräftiges Propagandakonzept besessen.[1]

Eindeutig ins 3. Jh. v.Chr. datierbare freiplastische Denkmäler fehlen. Dieser Sachverhalt steht in deutlichem Kontrast zur Aussage der alexandrinischen Sarapisinschriften, deren Konzentration Fraser in seiner Untersuchung stringent im 3. Jh. v.Chr. ermittelt hat.[2] Nach den Inschriften ist Sarapis während des Hellenismus in Alexandria niemals stärker als im 3. Jh. v.Chr. verehrt worden, obwohl bei Kallimachos und Theokrit etwa oder überhaupt in der erhaltenen alexandrinischen Dichtung von Sarapis nicht die Rede ist.[3] Dabei ist natürlich die Zufälligkeit der Überlieferung in Rechnung zu stellen. Denn sicher war Sarapis den hellenistischen Dichtern bekannt. Die Lücke innerhalb der freiplastischen Denkmäler kann nur notdürftig von den erwähnten Tetradrachmen des Ptolemaios IV. Philopator und geschnittenen Steinen des späten 3. Jhs. v.Chr. überbrückt werden.

---

[1] Vidman, *Isis und Sarapis* 21f. bestreitet überhaupt für die ptolemäische Zeit eine offizielle Propagierung des Gottes und seines Kultes.

[2] Fraser I 7.

[3] Nach P. Oxy. XV 1803, Z. 8 ist Sarapis Menander bekannt gewesen. Zum Datum s. Vidman, *Isis und Sarapis* 31f., der die Frühdatierung von O. Weinreich (306 v. Chr.) ablehnt. Vgl. auch unten S. 214 Anm. 3 der Vors.

Bei ihnen handelt es sich in erster Linie um offizielle Propagandainstrumente des Hofes, die nur indirekte Rückschlüsse auf den Stand der Beliebtheit und Verbreitung des Gottes innerhalb der Bevölkerung zulassen. Im 2. Jh. v.Chr. haben die Ptolemäer offenbar ihr Interesse an dem neuen Gott verloren; dies hat ein Ausbleiben von alexandrinischen Sarapisinschriften zur Folge. Dagegen setzen in diesem Augenblick in bescheidenem Umfang die freiplastischen Denkmäler ein, freilich mit einem geringen Ausstrahlungsradius in die hellenistische Welt des Ostens. Diese Tatsache korrespondiert mit den aus epigraphischen Zeugnissen gewonnenen Ergebnissen von Fraser. Allerdings besteht eine Diskrepanz zwischen der begrenzten Zahl der Denkmäler und der aus dem 2. Jh. v.Chr. bekannten Sarapeen. Der Sarapiskult scheint in seiner Frühzeit gemessen an anderen zeitgenössischen Kulten vergleichsweise bilderarm gewesen zu sein.

Bei dem Versuch der Rekonstruktion der Bryaxisstatue wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Mehrzahl der kolossalen Wiederholungen aus Ägypten stammt. Sie gehört jedoch ausnahmslos der Kaiserzeit an. Die alexandrinisch-hellenistischen Sarapiswiederholungen des hier behandelten Typus erreichen nur in Ausnahmen Lebensgröße.

Der geringen Zahl von hellenistischen Sarapisdenkmälern mit Anastole steht die Fülle der kaiserzeitlichen gegenüber, die im folgenden vorgeführt werden soll. Dabei ist nicht beabsichtigt, das entsprechende Material im Sinne einer corpusähnlichen Vorlage auszubreiten.

Denkmäler seit hadrianischer Zeit

Mit Absicht sind bisher nur originale hellenistische Schöpfungen, die natürlich ihrerseits auch Wiederholungen im weitesten Sinne sind, vorgeführt und von ihren kaiserzeitlichen Nachfolgern getrennt worden. Denn durch die Ermittlung der genauen Entstehungszeit des jeweiligen Werkes können die beiden Haupttypen (Anastole- und Fransentypus) in ihren Entwicklungen eindeutiger verfolgt und in ihren Überschneidungen besser abgeschätzt werden. Es ergeben sich nicht nur Antworten auf die Frage, seit wann der jeweilige Typus vorkommt und wie lange er kopiert wurde, sondern es werden gleichzeitig Einblicke in die zeitlich unterschiedliche Intensität der

Produktion von Sarapisdenkmälern ermöglicht, die ihrerseits aufschlußreich mit den jeweils gleichzeitigen literarischen und epigraphischen Belegen zum Sarapiskult konfrontiert werden können. Denn die Sarapisdenkmäler sind nicht allein als Vehikel zur Rekonstruktion des Urbildes zu verstehen, vielmehr kommt ihnen unabhängig davon ein selbständiger Aussagewert zu, primär im Bereiche der religionsgeschichtlichen Entfaltung der ägyptisch-orientalischen Götterwelt. Sie müssen in der Kaiserzeit als *Kult*objekte begriffen werden. In dieser Hinsicht sind die bildlichen Zeugnisse den epigraphischen gleichwertig.

Die Durchsicht der Denkmäler ermöglicht zwar Aufschlüsse über die zeitlich unterschiedliche Stärke der Sarapisverehrung, dagegen ergeben sich nur ungenaue Hinweise auf den Anteil der verschiedenen Kunstzentren. Alexandria, das natürlicherweise auch in der Kaiserzeit Mittelpunkt des Sarapiskultes bleibt, kann sicher ohne detailliertere Beweisführung als einer der Hauptfabrikationsorte von Sarapisstatuen angesehen werden; andere berühmte Kunstschulen dagegen bleiben im Dunkeln. Dieses unbestimmte Bild wird erst dann Konturen gewinnen, wenn es gelingt, die Entwicklungen und Besonderheiten der verschiedenen Kunstschulen schärfer als bisher zu trennen und herauszustellen. In der Kaiserzeit dezentralisiert und verlagert sich z.T. die Herstellung von Sarapisdenkmälern. Das während des Hellenismus konkurrenzlose Alexandria bleibt auch weiterhin im Mittelpunkt, doch gewinnt der lateinisch sprechende Westen im Zuge seiner politischen und kulturellen Blüte speziell und der Ausbreitung des Sarapiskultes allgemein an Boden. Dabei lassen sich vereinzelt Schwerpunkte erkennen. Aus Randgebieten wie Gallien, Germanien, Britannien, Moesien, Dacien usw. stammen überwiegend Werke der Kleinkunst, minderwertiger Import oder lokale Arbeiten mit stark provinziellem Einschlag. Ein so vorzüglicher Sarapiskopf wie der aus dem Mithräum von Walbrook in London[1] (Abb. 272) (er gehört dem

---

[1] Guildhall Museum (H. 0,32 m) : *JRS.* 45, 1955 Taf. 45, 1; C. Vermeule - D. v. Bothmer, *AJA.* 60, 1956, 334 Nr. 2; Vermaseren, *CIMRM.* I Nr. 818; J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*^{2} (1963) Nr. 38 Abb. 43; M.J. Vermaseren, *Mithras. The Secret God* (1963) Taf. 11; J.M.C. Toynbee, *Art in Britain under the Romans* (1964) 93f. Taf. 21; E. und J.R. Harris, *The Oriental Cults in Roman Britain* (1965) 10 Frontispiz; W.F. Grimes, *The Excavation of Roman and Mediaeval London* (1968) 108 Abb. 48; J. Liver-

Fransentypus an) ist sicher Import aus Italien und kann nicht als repräsentativ für das künstlerische Vermögen der Kopisten seines Fundortes angesehen werden. Derartige qualitativ hochstehende Arbeiten sind in den nördlichen Provinzen in jedem Fall die Ausnahme.[1]

Der Bedarf an Statuetten und Werken der Kleinkunst für den lokalen Sarapiskult wird in der Kaiserzeit vermehrt von einheimischen Werkstätten bestritten. Alexandrinischen Export in größerem Stil gibt es in diesem Zeitraum nicht[2], jedenfalls nicht für den Anastoletypus. Diese Feststellung betrifft in erster Linie großplastische Sarapiden, die alexandrinischen Terrakotten erfreuen sich dagegen aufgrund ihres handwerklich und künstlerisch hohen Niveaus und ihrer relativ leichten Versendbarkeit einer weiten Verbreitung. Einzelstücke sind bis in die nördlichen Randprovinzen gelangt.

Original hellenistische Schöpfungen des Sarapis mit Anastole sind — Münzen und geschnittene Steine eingeschlossen — im Zeitraum vom späten 3. Jh. v.Chr. bis in frühaugusteische Zeit anzutreffen. Danach entsteht eine Denkmälerlücke bis in spättrajanisch-Anfang hadrianische Zeit (ganz exakt ist der Endpunkt von der Stilkritik her nicht zu bestimmen), in der der Gott nur auf den Rückseiten alexandrinischer Billon- und Bronzeprägungen seit Claudius gelegentlich erscheint. Selbst wenn einige der Datierungen zu korrigieren sein werden und dadurch einzelne herabdatierte Stücke die angedeutete Lücke überbrücken würden, ist in jedem Fall die Zahl der Denkmäler, die sich aufgrund stilistischer Argumentation in die Spanne von augusteischer bis spättrajanischer Zeit datieren lassen, ungewöhnlich gering. Diese Tatsache erfordert, da eine Erklärung aus den Denkmälern selbst nicht zu gewinnen ist, eine historische Interpretation, die im Anschluß an die Denkmälervorlage in Teil III versucht werden soll.[3]

---

sidge, *Britain in the Roman Empire* (1968) 450; S. Perowne, *Römische Mythologie* (1969) 88 mit Abb.; J. Ferguson, *The Religions of the Roman Empire* (1970) Abb. 79.

[1] Das Pendant zu dem Walbrookkopf stellt ein Sarapiskopf einheimischer Produktion aus Silchester dar : J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*^{2} (1963) Abb. 243; dies., *Art in Britain under the Romans* (1964) 94f.; Harris a.O. Taf. 17.

[2] Vgl. Grimm, *Zeugnisse* 39ff.

[3] s. unten S. 357ff.

Die hier aufgestellte Reihenfolge der Sarapiden mit Anastole gründet sich primär auf kopienkritischen Überlegungen, die nur in Ausnahmen detaillierter dargelegt werden. Mit ihnen läßt sich etwa bis in severische Zeit einigermaßen Klarheit gewinnen; mit sinkender Qualität der Denkmäler seit dem späten 2. und beginnenden 3. Jh. n.Chr. entziehen sich die entsprechenden Stücke jedoch einer genaueren Festlegung. Chronologische Anhaltspunkte müssen zwangsläufig aus dem gleichzeitigen Porträt gewonnen werden; dabei darf als Unsicherheitsfaktor die Gefahr einer chronologischen Pressung nicht unterschätzt werden, zumal bei einem Denkmälerbestand von so bescheidener Qualität. Anderweitige Hilfsmittel für die Zeitbestimmung (etwa genaue Ausgrabungsbeobachtungen) ergeben sich nur selten.

Am Beginn steht die hadrianische Kopie eines hellenistischen Werkes aus El Quês in Kairo.[1] Es handelt sich um das 1,20 m hohe Fragment einer kolossalen Sitzstatue (Abb. 115), bei der der Kopf getrennt gearbeitet war. Über die Benennung gehen die Meinungen auseinander: Ammon[2], Sarapis[3] und Dionysos-Sarapis.[4] Die Ikonographie weist auf Sarapis-Ammon, wobei den Ammonsanteil lediglich die beiden Hörner zu Seiten des Kopfes ausmachen.[5] Der Gott trägt Chiton und Himation, seine Armhaltung ist gegenüber dem üblichen Schema vertauscht. Auf der Oberseite des Kopfes haben sich Spuren des Kalathos erhalten.

In den Grenzbereich zwischen Sarapis- und Ammonikonographie führt auch ein Kopf oxyrhynchitischer Herkunft im Kunsthandel[6] (Abb. 116). Obwohl der Kopf nie einen Kalathos getragen hat, ist an seiner ikonographischen Zugehörigkeit zu Sarapis nicht zu zweifeln.[1] In den gleichen Problemkreis gehört ferner ein qualitativ ausgezeichneter Kopf ägyptischer Provenienz im New Yorker Brooklyn Museum[2], an dem sich oberhalb der Ohren zwei Hörner erhalten haben (Abb. 117). Daß Sarapiden gelegentlich durch das Hinzufügen von Hörnern zum Sarapis-Ammon gemacht werden, ohne daß weitere ikonographische Metamorphosen eintreten, demonstriert eindringlich eine vorzügliche Bronzebüste in Berlin-West, Ägyptisches Museum[3] (Abb. 193), die sich abgesehen von den Hörnern nicht vom geläufigen Sarapisbild (Fransentypus) unterscheidet.

---

[1] *Encyclopédie photographique de l'art. Le Musée du Caire* „TEL" (1949) Abb. 211; Reinach, *Rép. de la stat.* VI 8, 1.

[2] O. Rubensohn, *AA.* 1923/24, 337ff. Nr. 6 Abb. 4-6; Kraus, *Sarapiskopf* 97; ders., *Gnomon* 34, 1962, 715.

[3] L. Budde, *AA.* 1952, 118. 121; Ch. Picard, *RA.* 1956 I 71; Laubscher, *Tempelkultbilder* Anm. 477.

[4] Adriani, *Repertorio* I Nr. 64 Taf. 46f., 131.133.

[5] Vgl. dazu besonders die alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und AE-Drachmen (oben S. 22 Anm. 2).

[6] Kraus, *Sarapiskopf* 88ff. Abb. 1; ders., *Zeugnisse* 97 Abb. 48.

Etwa in hadrianische Zeit gehört der berühmte Bronzefund von Paramythia (östlich von Igoumenitsa, im Altertum im Stammesgebiet der Thesproter gelegen), der 1792 unter unbeobachteten Fundumständen zutage trat, so daß bei seiner Datierung allein von dem Stil der Statuetten auszugehen ist.

Die Sitzstatuette des Sarapis[4] (Abb. 118) ist mit Ausnahme der verlorenen Arme vorzüglich erhalten. Ihr klassizistischer Charakter ist unverkennbar.[5] Chiton und Himation sind in ihrer Stofflichkeit kaum mehr zu unterscheiden; der Körper des Gottes, der sich bei den lebendigeren Wiederholungen durch den Chiton abzeichnet, wird vollkommen von den linearen Faltenrücken verdeckt und erdrückt. Der Kopist hat die Funktionalität zwischen Gewand und darunterliegendem Körper gänzlich abgebaut. Die undifferenzierte Darstellung, die ganz auf dekorative Wirkung angelegt ist, führt zu einer Schematisierung und Glätte der Form, die hellenistisch[1] undenkbar wäre. Die Bronzen aus Paramythia gehen auf Vorbilder aus verschiedenen Zeitstufen zurück. Andererseits ist der Fundkomplex in sich so einheitlich, daß ein gleichzeitiger Entstehungstermin angenommen werden muß. Die Anwesenheit eines tanzenden Laren (kein Ganymed) bekräftigt ein Entstehungsdatum in römischer, am ehesten hadrianischer Zeit.[2]

---

[1] Daran ändert auch der Umbenennungsvorschlag von J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*² (1963) 144 Anm. 7 auf Zeus Hades nichts.

[2] Adriani, *Repertorio* II Nr. 179 Taf. 84, 279.

[3] *Ausführliches Verzeichnis der aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse*² (1899) 366 Inv.-Nr. 11479; A. Erman, *Die ägyptische Religion*² (1909) 240 Abb. 138; dass.³ (1934) 385 Abb. 158; H. Bonnet, *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte* (1952) 651 Abb. 151; G. Roeder, *Ägyptische Bronzefiguren. Staatliche Museen Berlin,* Mitteilungen aus den ägyptischen Sammlungen VI (1956) § 72c Taf. 8f.; Kraus, *Sarapiskopf* 97 Anm. 25; *Ägyptisches Museum Berlin, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz* (1967) 101 Nr. 996 mit Abb.

[4] H.B. Walters, *Select Bronzes* (1915) Taf. 21; Reinach, *Rép. de la stat.* I 186 Taf. 398 Nr. 670; *Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Bronzes* Nr. 276; Brady, *Repertory* Nr. 101; Castiglione 27f. Nr. 19 Abb. 21.

[5] Zum Stil der Statuette vgl. die prachtvolle Bronze-Drachme aus dem 16. Jahr des Hadrian = 131/2 n.Chr. : *Niggeler* II Nr. 706 Taf. 10 (hier Abb. 119a/b).

Ebenfalls hadrianisch ist ein Sarapiskopf aus blauem Glas in Baltimore, Walters Art Gallery[3], mit ungewöhnlicher Kalathosdekoration, in gleicher Weise ein weißer Marmorkopf in Alexandria[4], bei dem freilich eine sichere Benennung nicht möglich ist. Für hadrianisch darf auch eine Alabasterbüste in der Schatzkammer von San Marco in Venedig[5] (Abb. 120) gehalten werden, ein zerlegbares und transportables Reisegötterbild[6], und ein Marmorkopf aus Amnisos auf Kreta.[7]

Ein Kopf im Britischen Museum[8], dessen Bekanntmachung in sehr ungleichen Aufnahmen bisher zu den unterschiedlichsten Urteilen führte, ist allenfalls hadrianisch (Abb. 121). Bei Smith heißt es »late graeco-roman work«, während Reynolds[1] in ihm eine vorzügliche Kopie nach einem hellenistischen Werk mit ausgeprägt alexandrinischem Charakter sieht. Es handelt sich jedoch um eine kaiserzeitliche Durchschnittswiederholung, der das 'Sfumato' abgeht, das in der alexandrinischen Plastik des Hellenismus weit verbreitet ist, sich freilich in der Kaiserzeit weitgehend verflüchtigt hat. Sehr verwandt in der Durchbildung der Haare, aber als Kopie wohl um einiges später als der Londoner Kopf, ist ein Alabasterkopf vom Fransentypus im Kestner-Museum zu Hannover aus dem Besitz des Hauses Braunschweig-Lüneburg[2] (Abb. 224). In späthadrianischer Zeit vermutlich ist ein Sarapiskopf aus Kôm Tougala in Alexandria[3] entstanden. Eine Büste im florentinischen Giardino di Boboli[4], die nur kursorisch angeführt sei, gehört in späthadrianisch-frühantoninische Zeit. Büstenabschnitt, Kalathos, Nase und Teile der Locken scheinen ergänzt. Bei einem Kopf in Ince Blundell Hall[5] ist die Lockenpartie über der Stirn nicht weggebrochen, wie Ashmole annimmt, sondern der Kopf war von vornherein mit der Anastole ausgestattet.

---

[1] z.B. : A. Michaelis, *JHS.* 6, 1885, 303f.; Fr. W. v. Bissing, *BAntBeschav.* 5 I 1930, 7 (2.Jh.v.Chr.). 9 (»vielleicht der ganze Fund von Paramythia ... ägyptischen, alexandrinischen Ursprungs«); H.B. Walters, *Select Bronzes* (1915) zu Taf. 21 (kaum später als 3.Jh.v.Chr.).

[2] Vgl. dazu K.A. Neugebauer, *Pantheon* 17, 1936, 54 (Ende 1.Jh.n.Chr.): ders. in *Bericht über den VI. Internationalen Kongress für Archäologie 1939* (1940) 423; ders., *Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen* 62, 1941, 8f. N. Himmelmann-Wildschütz, *MarbWPr.* 1958, 5 datiert die Paramythiabronzen in antoninische Zeit.

[3] D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 65f. Nr. 4 Abb. 5; Castiglione 26 Nr. 12 Abb. 16.

[4] Castiglione 27 Nr. 15 Abb. 17; Adriani, *Repertorio* II Nr. 174 Taf. 82, 272. Die Benennung bleibt unsicher. Als Argument für seine hiesige Erwähnung kann nur der Fundort gelten.

[5] Foto Alinari 38541; Jucker, *Reproduktionen* 84 Abb. 11 a/b; *Il Tesoro di San Marco*, hrsg. von H.R. Hahnloser. *Il Tesoro e il Museo* (1971) 7 Nr. 7 Taf. 3 unten rechts (B. Forlati Tamaro).

[6] Zu Reisegötterbildern s. unten S. 240f.

[7] P. Lemerle, *BCH.* 59, 1935, 305 Abb. 56; S. Marinatos, *AA.* 1935, 245f. Abb. 1; Castiglione 27 Nr. 14 Abb. 14.

[8] M. Collignon, *Geschichte der griechischen Plastik* II (1898) 331 Abb. 158; *Brit. Mus. Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1527; G. Dickins, *Hellenistic Sculpture* (1920) Abb. 12; *KiB.* 374,5; Brady, *Repertory* Nr. 21; Castiglione 27 Nr. 16 Abb. 19; J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*^{2} (1963) 144.

Eine Kopie etwa späthadrianischer-frühantoninischer Zeit im Magazin des Museo Vaticano zählt zweifellos zu den bemerkenswertesten Beispielen dieser Gruppe. Da diesem Kopf (Abb. 122), abgesehen von seiner Veröffentlichung durch Kaschnitz-Weinberg[6], bisher keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, soll er hier ausführlicher vorgestellt werden. Kaschnitz hielt ihn für einen »Zeus con modio«. Der Kalathos ist jedoch in der Entstehungszeit des Vorbildes nicht mehr Attribut des Zeus.

Die tiefe Aushöhlung zwischen Gesichtsfläche und Haupthaar, Bohrlöcher und andere Indizien weisen die Arbeit als Kopie aus[7], dahinter steht jedoch ein späthellenistisches Original des 2. Jhs. v.Chr., eines für den vorchristlichen Anastoletypus bedeutsamen Jahrhunderts. In unmittelbare Nachbarschaft gehört der Kopf des Anytos[1] aus der Kultgruppe des Damophon in Lykosura hinsichtlich der Modellierung der Hautoberfläche und der breiten Gesichtsanlage. Aber die »eigentümlich flockig zerflatternde Manier«[2] des Anytos ist im vatikanischen Kopf noch nicht erreicht; der Kopfumriß ist geschlossen; die Formen sind ruhiger und gestraffter. Die Lykosuragruppe wird allgemein ins dritte Viertel des 2. Jhs. v.Chr. gesetzt[3], dann müßte das Vorbild des Vatikankopfes um weniges früher entstanden sein. Einen *terminus ante* gibt auch der Poseidon von Melos aus dem letzten Viertel des 2. Jhs. v.Chr.[4] Deutlich wird das vor allem an der Augenbildung und den Augenlidwülsten, die schlaff über das Knochengerüst herabhängen. Die obere Abgrenzung des vatikanischen Kopfes wird durch die Abhängigkeit vom Pergamenischen, das durch den großen Fries charakterisiert und markiert ist, gegeben. Zwischen der Stilstufe der Altarfiguren und dem Anytos sind es zwei Köpfe, die dem vatikanischen in besonderem Maße nahestehen. Einmal der prachtvolle Alexanderkopf aus Pergamon[5], der ein Werk des 2. Jhs. v.Chr. ist und sich in

---

[1] 132f. Sie beruft sich dabei auf Amelung, *Sarapis* 194, der die Möglichkeit einer hellenistischen Entstehung nicht ausgeschlossen hat.

[2] C. Küthmann, *Katalog der antiken Skulpturen und kunstgewerblichen Geräte usw. des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg. Provinzial-Museum Hannover* (1914) Nr. 12.

[3] *Rapport sur le marché du Service du Musée* 1910/11 Taf. 6,11.

[4] Photos werden A. Dähn verdankt.

[5] A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (1882) 368 Nr. 159; B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) Nr. 159 Taf. 18; Brady. *Repertory* Nr. 68.

[6] Kaschnitz-Weinberg Nr. 232 Taf. 43; Vat.Neg. XXVI.2.25.

[7] Kaschnitz-Weinberg zu Nr. 232.

---

[1] W.-H. Schuchhardt, *Die Kunst der Griechen* (1940) 424 Abb. 392; H. v. Buttlar, *Griechische Köpfe* (1948) Abb. 94; Chr. M. Havelock, *Hellenistische Kunst* (1971) 121 Abb. 108; J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Das hellenistische Griechenland* (1971) Abb. 360. Zur Gruppe von Lykosura: Lippold, *Plastik* 350f.; Thiemann, *Vatergottheiten* 76; G. Despinis, *AA*. 1966, 378ff.

[2] Schuchhardt a.O. 424.

[3] Weitreichende Konsequenzen für die Datierung haben sich neuerdings durch E. Lévy, *BCH*. 91, 1967, 518ff. ergeben. Doch ist die Beweisbasis für eine Datierung in hadrianische Zeit noch schmal. Ohne neue, ergänzende Argumente kann an der bisherigen Datierung der Kultgruppe, die sich auf stilkritische Überlegungen gründet, festgehalten werden. Vgl. auch A.H. Borbein, *Campanareliefs*, RM.Erg.-H. 14 (1968) 206. Lévy zustimmend: W. Zschietzschmann, *Hellenika* (1970) H.1/2, 23f.

[4] Schuchhardt a.O. 449 Abb. 417; v. Buttlar a.O. Abb. 95; J. Boardman - J. Dörig - W. Fuchs - M. Hirmer, *Die griechische Kunst* (1966) 216 Abb. 297. Ausführliche Begründung der bisherigen Datierung bei J. Schäfer, *Antike Plastik* VIII (1968) 55ff. Abb. 1ff. Taf. 38ff.

[5] E. Buschor, *Das hellenistische Bildnis* (1949) 29 Abb. 27 (Index zu Buschor 26); R. Lullies - M. Hirmer, *Griechische Plastik*² (1960) Abb. 260/1; Boardman - Dörig - Fuchs - Hirmer a.O. Abb. 289; *AA*. 1966, 416 Abb. 1; T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, *AbhHeidelberg* 1971, 2, 10.55 Taf. 6;

Mund- und Augenbildung als stilistisch verwandt zu erkennen gibt.[1] Der vatikanische Kopf zeigt die gleiche leicht vibrierende, aber doch gespannte Gesichtsoberfläche und auch bei ihm ist die Haarmasse ein den Kopfumriß rahmendes, nicht aber sprengendes Element. Dies unterscheidet beide zwar von dem Helioskopf in Rhodos[2], der im übrigen aber kaum von dem Alexanderkopf zu trennen ist. Beide dürften kurz vor der Mitte des 2. Jhs. v.Chr. entstanden sein; in dieser Zeit wird auch das Vorbild des vatikanischen Sarapiskopfes zu suchen sein.[3]

Frühantoninisch ist ein zum Einsetzen gearbeiteter Sarapiskopf in Korinth[4] zu datieren, eine provinzielle Arbeit mittelmäßiger Qualität. Es ist vermutet worden, daß die zugehörige Statue aus Holz bestand und bei einem Brand vernichtet worden ist. Der Kopf weicht von der bisherigen Reihe darin ab, daß die Anastole nicht die übliche Form von zwei aufsteigenden und zur Seite fallenden Zangen hat. Vielmehr muß von einer Mittelscheitelung gesprochen werden, bei der die Haarsträhnen zur Seite gestrichen sind und nach vorn in die Stirn fallen. Nur die Partie über der Nasenwurzel wird freigelassen. Die bescheidene Qualität der Wiederholung spiegelt sich in der Wiedergabe des Bartes, der einfallslos in Form von vier langen Korkenzieherlocken vom Kinn herabhängt. Eine derartige Barttracht ist innerhalb des Denkmälerbestandes in jedem Fall die Ausnahme.

Havelock a.O. 20 Abb. 3; Charbonneaux - Martin - Villard a.O. Abb. 318; *Γ. Δόντας, Δελτ.* 24, 1969, A 190f. Taf. 105. — Zum lysippischen Alexander zuletzt: E.v.Schwarzenberg, *BJb.* 167, 1967, 58ff. und Hölscher a.O. 54ff.

[1] Die oft behauptete Abhängigkeit des pergamenischen Kopfes von einem lysippischen Alexanderbildnis wird bestritten von Schwarzenberg a.O. 94.

[2] Thiemann, *Vatergottheiten* 59; G. Kleiner in *Charites, Festschrift E. Langlotz* (1957) Taf. 13; Lullies-Hirmer a.O. Abb. 263; Boardman - Dörig - Fuchs - Hirmer a.O. Abb. 288; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 571 Abb. 697; Charbonneaux - Martin - Villard a.O. Abb. 322.

[3] Kaschnitz-Weinberg datiert das Vorbild des Kopfes etwas zu früh. Er vergleicht ihn mit einem Asklepioskopf in Dresden (Watzinger 76ff. Nr. 62 Taf. 39) und schreibt ihn der Werkstatt oder Schule des Bryaxis zu, dem Meister selbst ausdrücklich nicht.

[4] Ch.H. Morgan II, *AJA.* 41, 1937, 540 Abb. 1; E. Capps Jr., *Hesperia* 7, 1938, 549 Abb. 8; Brady, *Repertory* Nr. 70; O. Broneer, *Corinth* I 4 (1954) 134.137 Taf. 44,2; P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom* (1960) 196 Taf. 10; Inst. Neg. Rom 63.455.

Bis auf die Gestaltung des Bartes ist dem Kopf ein rotes Sardonyxköpfchen[1] sehr verwandt.

In die gleiche Zeit oder nur unwesentlich später zu datieren sind eine Büste in Wien (ehemals in Catajo)[2] (Abb. 123), ein Kopf aus dem Mithräum von Mérida[3] und eine Büste in Modena.[4] Sie bringen nichts wesentlich Neues.

In antoninische Zeit gehört auch die 1,85 m hohe Marmorstatue, die 1927 in Sarsina gefunden wurde und sich heute dort im Museo Archeologico befindet[5] (Abb. 124a). Der Zeitansatz ergibt sich aus historischen Erwägungen hinsichtlich der Stadtgeschichte von Sarsina und aus stilistischen Beobachtungen, die auf der Untersuchung der übrigen aus demselben Fundkomplex stammenden Statuen ägyptisch-orientalischer Götter basieren. Mancini[6], dem nur der isolierte Kopf zur Verfügung stand, sprach die Benennung auf Silvanus aus, doch hat sie sich nach Mansuellis Zusammensetzung der ganzen Statue aus 314 Fragmenten eindeutig auf Sarapis korrigieren lassen. Die Statue war aus acht getrennten Blöcken gearbeitet, wohl der Transporterleichterung wegen. Der Gott thront im üblichen Schema mit Kerberos zu seiner Rechten. Glücklicherweise hat sich trotz der Zerstörung[7] vom Kopf soviel erhalten, daß die Frage nach der Frisur eindeutig beantwortet werden kann: Der Gott trug die Anastole (Abb. 124b). Im ganzen handelt es sich um eine mäßige Arbeit; dies zeigt sich vor allem in der ungelenken Ausführung der Rückseite.

---

[1] *Collection Lehmann. Catalogue des antiquités*, Vente Paris 11.6.1925 Nr. 84 Taf. 9. Der Kalathos ist bemerkenswert. Er ist flach und breit und setzt sich aus zwei hintereinandergestaffelten Blätterreihen zusammen. Diese Form ist sonst nur von den hellenistischen geschnittenen Steinen bekannt.

[2] Dütschke V Nr. 617; Brady, *Repertory* Nr. 36; Inst.Neg.Rom 63.463.

[3] P. Paris, *RA*. 1914 II 13 Abb. 9; A. García y Bellido, *Esculturas de España y Portugal* (1949) Nr. 116 Taf. 90; Vermaseren, *CIMRM*. I Nr. 783 Abb. 215; J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*[2] (1963) 145 zu Nr. 38; A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine* (1967) 137f. Nr. 10 Taf. 16.

[4] *EA*. 1951 links.

[5] *FA*. 15, 1960 Nr. 259; S. Curto, *Museo Civico Bologna. L'Egitto antico nelle collezioni dell'Italia settentrionale* (1961) Nr. 414; G.A. Mansuelli, *RM*. 73/74, 1966/67, 159ff. Nr. 5 Taf. 55ff.; G.V. Gentili - G.A. Mansuelli u.a., *Sarsina* (1967) Taf. 24,1; *Bd'A*. 52, 1967, 122 Abb. 21; Malaise, *Inventaire* 39 Nr. 1.

[6] *StEtr*. 14, 1940, 149 Nr. 1 Taf. 20, 2. Dazu gehört 150 Nr. 4 Taf. 21, 1.

[7] Die Anzahl der Fragmente läßt auf eine mutwillige Zerstörung schließen. Vielleicht besteht ein Zusammenhang mit dem Verbot der heidnischen Kulte durch Gratian und der sich daran anschließenden Zerstörung heidnischer Kultorte und -denkmäler durch die Christen, der 391 n.Chr. auch der Sarapiskoloß in Alexandria zum Opfer fiel. Vgl. unten S. 400.

Die Sarapisstatue war — wie bereits angedeutet — ursprünglich Teil eines größeren Gruppenzusammenhanges ägyptisch-orientalischer Gottheiten. Es haben sich unter anderem ein Magna Materbild[1], Fragmente einer Mithrasfigur[2] und die Standbilder von Attis[3], Harpokrates[4] und Anubis[5] gefunden. Der genaue Gruppenzusammenhang (Mansuelli nimmt eine halbkreisförmige Gruppierung an) bleibt hypothetisch[6], ebenso wie die Frage nach der Lokalisierung der handwerklichen Ausführung. Für Harpokrates dachte P.E. Arias[7] an eine Herkunft aus Aphrodisias, doch wird sich das kaum für alle anderen Statuen behaupten lassen.[8]

Eine qualitätlose Sitzstatue in Ince Blundell Hall[9] wird nur am Rande erwähnt. Sie läßt sich nicht mit Sicherheit dem Anastoletypus zurechnen, da antike und ergänzte Teile des Kopfes ohne Autopsie nicht auseinanderzuhalten sind.

Antoninisch ist eine stark nach vorn geneigte Büste im Museo Capitolino[10] (Abb. 125), wohl auch ein Kopf des Museums in Alexandria[11] und ein zum Einsetzen gearbeiteter Kolossalkopf aus Benevent in der Ny Carlsberg Glyptotek[1] (Abb. 126), dessen Benennung durch ein Einlaßloch für den Kalathos auf dem Oberkopf gesichert wird. Stiftlöcher für Metallstrahlen unterhalb der Taenia weisen auf Sarapis-Helios.[2] Ihm ist in der Bartwiedergabe der Kopf einer Sarapisstatuette in Stockholm verwandt[3] (Abb. 127). Bei diesem liegen die durch die Scheitelung hervorgerufenen Haarbüschel wie zwei Zangen auf der Stirn. Die Arbeit ist zwar sorgfältig, künstlerisch jedoch bescheiden.

---

[1] Mansuelli a.O. 153ff. Nr. 1 Taf. 51.

[2] Mansuelli a.O. 164f. Nr. 6 Taf. 58,1.

[3] Mansuelli a.O. 155ff. Nr. 2 Taf. 52/3; M.J. Vermaseren, *The Legend of Attis in Greek and Roman Art* (1966) Taf. 5; P.E. Arias in *Studi Sarsinati* (1957) 3ff. Abb. 1-5.

[4] Mansuelli a.O. 165 Nr. 7.

[5] Mansuelli a.O. 166ff. Nr. 9 Taf. 59/60.

[6] Geringe Reste einer zweiten Figurengruppe ägyptisch-orientalischer Götter (darunter ein Sarapiskopf aus weißem Marmor) haben sich in Treia gefunden: G. Susini, *Studi Romagnoli* 18, 1967, 293ff. Näheres über die Form der Aufstellung und die Anzahl der dargestellten Götter ist vorläufig nicht zu sagen.

[7] In *Studi Sarsinati* (1957) 3ff. Dem Attiskopf steht ein anderer Attiskopf aus Egnazia sehr nahe: *L'antica Egnazia* (1965) Frontispiz und Abb. 11; *AA.* 1966, 268 Abb. 10-13.

[8] An eine sarsinatische Arbeit möchte man im Falle des Sarapis nicht denken, obwohl bekanntlich in Sarsina eigene Werkstätten gesessen haben.

[9] B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) Nr. 39 Taf. 18; Brady, *Repertory* Nr. 104.

[10] Stanza Terrena a Sinistra II Inv.-Nr. 1002: Stuart Jones, *Pal.Cons.* 229 Nr. 37 Taf. 86; Pietrangeli, *Monumenti* 27 Nr. 5,9.

[11] Reynolds 124 Abb. 17 (wirklich Sarapis?).

Überhaupt läßt im Verlaufe der 2. Hälfte des 2. Jhs. n.Chr. die Qualität der Denkmäler merklich nach, was im Hinblick auf die allgemeine Entwicklung, von der nur die Porträtkunst ausgenommen bleibt, nicht überrascht.[4]

In die Jahrhundertmitte gehört eine Statuette in London[5], die zu ihrer Rechten von Kerberos und zu ihrer Linken von einem Adler flankiert wird (Abb. 128). Die Anastole ist eindeutig. — Eine Kopie des dritten Viertels des 2. Jhs. n.Chr. ist uns in einem Marmorkopf (Büste modern) in Ince Blundell Hall[6] erhalten. In die gleiche Zeit gehört ein Achatköpfchen in der Bibliothèque Nationale in Paris, dessen Anastole beschädigt ist.[7]

Der ehemals in der Sammlung Fassini befindliche Kolossalkopf eines Sarapis[8] (Abb. 129a/b) hat verdient, stärker als bisher bekanntgemacht zu werden. Es handelt sich um einen 0,43 m hohen Kopf unbekannter Provenienz aus lunensischem Marmor, dessen Identifikation sich aus einer 0,13 m großen Abarbeitung auf der Oberseite ergibt. In ihrer Mitte befindet sich eine Einarbeitung von 6 cm im Quadrat und 5 cm Tiefe, die nur zur Befestigung des Kalathos gedient haben kann.

---

[1] *EA.* 4769/70; Poulsen, *Cat. Sculpt.* Nr. 489 a; V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 68 Anm. 4. Sehr verwandt in Stil und Details ist der Kopf des stehenden Sarapis aus Gortyn in Iraklion : Lauer-Picard 251 Abb. 139; N. Platon, *Führer durch das Archäologische Museum von Heraklion*^{2} (1964) 164; S. Alexiou, *Guide to the Archaeological Museum of Heraclion* (1968) 124; Salditt- Trappmann 57f. Taf. 26,48 (hier Abb. 46).

[2] Zu den ägyptischen Göttern in Benevent vgl. zuletzt : Müller, *Benevent.*

[3] H. Brising, *Antik konst i Nationalmuseum Stockholm* (1911) Nr. 40 Taf. 34.

[4] Nicht genauer datierbar ist eine kleine Bronzebüste in der Sammlung B. de Keller in Kairo, die mit der Anastole ausgestattet ist : L. Keimer, *BArchAlex.* 41, 1956, 97 Abb. 2; s. auch unten S. 262 Anm. 3.

[5] *Brit. Mus. Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1531; Reinach, *Rép. de la stat.* I 184 Taf. 396 D, 669 A; Lippold, *Sarapis* 124; J. Sieveking im Text zu *BrBr.* 605 (5) Anm. 20.

[6] B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) Nr. 151 Taf. 18; Brady, *Repertory* Nr. 67.

[7] E. Babelon, *Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale* (1897) Nr. 9 Taf. 2,9.

[8] G.E. Rizzo, *Collezione d'arte del Barone A. Fassini* II. *Arte classica* (1931) Taf. 1/2.

Die Höhe des Kopfes ist außerordentlich. Er war ehemals wahrscheinlich Bestandteil einer Büste. Die Ausführung ist in der Vorderansicht sehr sorgfältig, zu den Seiten hin wird die Haarangabe vereinfacht. Störend ist die etwas zu breit und zu spitz ergänzte Nase. Die Bedeutung des Kopfes scheint in zwei Punkten zu liegen: Zum einen zählt er zu jenen Sarapisköpfen, die sich in ihrem Aussehen Zeus so sehr assimiliert haben, daß eine trennende Identifizierung ohne die Kalathosangabe kaum möglich wäre, und zum anderen haben wir hier eine jener Sarapiswiederholungen vor uns, bei der sich der Kopist—über den Stil des Urbildes hinwegsetzend—an Werken des späten 5. und frühen 4. Jhs. v.Chr. (vor allem eben an Zeusköpfen) orientiert hat. Die Datierung der Kopie ergibt sich unschwer aus der Formung des Bartes und der Haare und der plastischen Oberflächenstruktur. Der Kopist hat auf Hell-Dunkelkontraste als bestimmendes plastisches Gliederungsprinzip hingearbeitet und dabei kräftig vom Bohrer Gebrauch gemacht. Die Büste des Marc Aurel in Dresden[1] und der kolossale Kopf desselben Kaisers im Musée du Louvre[2] stehen nicht allzu fern, wobei der letztere mit der Commodusbüste im Palazzo dei Conservatori[3] zu verbinden ist.

Produkte der Zeit des Marc Aurel sind weiterhin ein Sarapiskopf in Richmond[4], der fälschlich auf eine Asklepiosstatue gesetzt wurde, eine Silberbüste ehemals im Kunsthandel[5] (Abb. 131), ein Kopf in

---

[1] M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (1939) Taf. 19.

[2] Wegner a.O. Taf. 29b.

[3] Helbig^4 II (1966) Nr. 1486 (v. Heintze).

[4] E. Strong, *JHS.* 28, 1908, 9f. Nr. 7 Taf. 5; Reinach, *Rép. de la stat.* IV 11, 3; *EA.* 4940; Castiglione 27 Nr. 17.

[5] *Collection Joseph Durighiello. Catalogue des objets d'art antiques égyptiens, grecs, romains*, Vente Galerie G. Petit, Paris 20.6.1925 Nr. 7 Taf. 9. Eine mir nicht näher bekannte Silberbüste des Sarapis (aus der Auktion Sotheby & Co., London 13.6.1966 Nr. 129) befindet sich jetzt als Leihgabe im Metropolitan Museum of Art (66.924). Inschriftlich ist eine Silberbüste des Gottes durch *CIL.* VI 30998 = Vidman, *Sylloge* Nr. 380 belegt.

Stockholm[1] (Abb. 130), eine Bronzebüste im Britischen Museum[2] und ein Terrakottakopf aus Karthago[3] (Abb. 132).

Der letztgenannte Kopf in Form eines Gefäßes hebt sich durch eine Besonderheit aus der Denkmälermasse heraus. Unterhalb des Kalathos sitzt im Haar ein Diadem, das sich über der Mitte des Kopfes verbreitert und zu den Seiten hin ausläuft. Eine Deutung als Binde oder Kranz scheidet aus. Dieses Diadem kehrt ähnlich wieder an einem alexandrinischen Sarapisköpfchen (Marmor mit Stuckergänzung) aus dem Besitz von O. Rubensohn in Münster.[4] Weiterhin ist es an einer späthellenistischen bescheidenen Marmormaske mit Stuckergänzung in München zu beobachten[5] und am stehenden Sarapis vom Südwestpfeiler der Nordseite des Galeriusbogens in Thessaloniki.[6] Der Frage, ob es sich bei dem Diadem in den genannten Fällen lediglich um ein zusätzliches äußerliches Schmuckelement handelt oder der Herausstellung eines besonderen Aspektes des Gottes dient, kann an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden.

In mittel- bis spätantoninische Zeit führt eine Sarapisbüste im Wörlitzer Schloß (Abb. 133a/b), die erstmals durch E. Paul[7] bekannt wurde.

Mit dem Ende der Antoninen setzt sich der Prozeß des künstlerischen Abstiegs und Verfalls fort. Als hinreichende Belege können eine kolossale Büste im Istanbuler Arch. Museum (Abb. 134a/b) aus

---

[1] Amelung, *Sarapis* 193 Nr. 28; *Förteckning öfver sculpturarbeten. Nationalmusei Konstsamlingar* (1911) Nr. 56; Brady, *Repertory* Nr. 89.

[2] *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Bronzes* Nr. 945.

[3] R.P. Delattre, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage* II (1899) Taf. 10, 3; J. Martin, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage, Suppl.* II (1915) Taf. 5, 3.

[4] O. Rubensohn, *AA.* 1906, 134f. Abb. 5 rechts; Watzinger 70 Abb. 21 rechts; V.M. Strocka, *JdI.* 82, 1967,125 Nr. 12 Abb. 14/5.

[5] Strocka a.O. 125 Nr. 14 Abb. 18-21; Jucker, *Reproduktionen* 90 Abb. 15 a/b.

[6] K.-F. Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique* (1890) Taf. 6; A. Alföldi, *RM.* 52, 1937 Taf. 20; H. Kähler, *Rom und seine Welt* I (1958) Taf. 251; R. Bianchi Bandinelli, *Rom. Das Ende der Antike* (1971) 303 Abb. 280; Grimm, *Zeugnisse* 89 Anm. 3; Salditt-Trappmann (47 mit Abb. 41) behandelt zwar die Isisdarstellung, übersieht jedoch Sarapis. Zuletzt R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) 239.

[7] *Wörlitzer Antiken* (1965) 29 (Abb. 14). 73 Nr. 16.

Kyzikos[1], ein Marmorköpfchen im Magazin des Museums zu Ostia[2] und ein Köpfchen aus ägyptischem Alabaster in Budapest[3] angesehen werden. Weitere Beispiele ließen sich anfügen.

Bemerkenswert ist ein gut erhaltener überlebensgroßer Kopf aus dem Faijûm (weißlicher Kalkstein) mit vorzüglicher Anastole[4] (Abb. 136) deshalb, weil er als lokalägyptischer-nachhadrianischer Vertreter des Anastoletypus die Bedenken gegen Castiglione erheblich vermehren kann. Der Kopf wird ins späte 2. oder frühe 3. Jh. n.Chr. zu setzen sein.

Eindeutig die Anastole in zwei kräftigen Schwüngen besitzt die Sarapisbüste in Frontalansicht auf einem noch nicht befriedigend erklärten Relief aus der Sammlung Stroganoff im Wellcome Historical Medical Museum in London (Abb. 137). Es stellt ein Unikum und religionsgeschichtliches Denkmal ersten Ranges dar.[5] Eine wirklich übereinstimmende Parallele existiert nicht. Das Relief mißt 38,5 zu 32 cm, wobei nur der obere Teil ausgearbeitet worden ist. Die Frage, ob die untere Hälfte der Reliefplatte für eine geplante, aber später nicht mehr ausgeführte Inschrift glatt gelassen wurde, mag zunächst beiseite bleiben. Die handwerkliche Ausarbeitung des Reliefs ist im allgemeinen mäßig, wenn nicht gar roh. Daher fällt als verhältnismäßig sorgfältig die Darstellung zweier einzelner übergroßer Ohren auf, die die Sarapisbüste zu beiden Seiten flankieren.

---

[1] Mendel II Nr. 614; Brady, *Repertory* Nr. 37. An dem Original läßt sich beobachten, daß der Kopf wahrscheinlich die Anastole trug. Weiterhin geht aus mehreren technischen Beobachtungen hervor, daß die Büste ursprünglich Teil einer Sitzstatue war (s. oben S. 107 Anm. 7.

[2] Unveröffentlicht. Durch die Güte von R. Calza besitze ich eine Photographie und folgende Angaben : H. 0,08 m, gef. »Via della Foce nei pressi dei Merc. Traiani«.

[3] Castiglione 23 mit Abb. 7-9. — Ins. 3. Viertel des 2.Jhs.n.Chr. gehört eine Büste im Museo Torlonia, die ursprünglich zusammen mit einer Afrikabüste in einem architektonischen Verband gesessen hat (O. Brendel, *RM.* 50, 1935, 242 Abb. 5; Inst. Neg. Rom 34.2062; hier Abb. 135). Es handelt sich nicht um Sarapis »mit tief von Locken verhangener Stirn«, vielmehr ist eindeutig der Anastoletypus dargestellt.

[4] A. Vogliano, *Mostra delle antiquità rinvenute nelle compagne d'Egitto condotte dalla Missione della R. Università di Milano 1934-37* (1938) 37 Taf. Nr. 10.

[5] Inv.-Nr. R 6665/1936; *EA.* 3508; L. Curtius in *Festschrift J. Loeb* (1930) 56 und Abb. 12; C. Vermeule - D. v. Bothmer, *AJA.* 63, 1959, 333 Nr. 11 (»Second or third cent. A.D.«).

Die Frage nach der Qualität des kaiserzeitlichen Werkes liegt freilich nicht auf der Ebene religionshistorischer Interpretation.

Das Ohrenpaar ist nicht als akzessorischer Bestandteil der Reliefdekoration zu verstehen, vielmehr kommt ihm in der Synthese heterogener Bildelemente eine bestimmte Symbolfunktion zu, deren Verständnis und Vorstellungskreis im Rahmen der folgenden kurzen Betrachtung erarbeitet werden sollen. Dabei ist beabsichtigt, eine bisher wenig behandelte Fähigkeit des Sarapis ins Bewußtsein zu rücken und das Relief durch die Heranziehung vor allem von epigraphischen Zeugnissen aus seine Isolierung zu befreien.

Sarapis als θεὸς ἐπήκοος

Mag man bei der Verbindung von Sarapis und Ohren zuerst an die weitverbreitete Vorstellung von der Heilkraft des Gottes denken — also Sarapis in seiner Funktion als Asklepios —, so ist die These von der Ohrendarstellung als Dankesäußerung für ein geheiltes Ohrenleiden längst durch O. Weinreich und andere widerlegt bzw. modifiziert worden.[1] Vielmehr handelt es sich bei den Ohren — einzeln oder paarweise — in der Mehrzahl um Attribute der *θεοὶ ἐπήκοοι*, die den Bittsteller erhören sollen oder bereits erhört haben.[2] Clemens Alexandrinus überliefert (*Stromata* V 7,42), daß die Ägypter den Göttern Augen und Ohren weihten, um zu bekunden, daß die Götter alles sehen und hören.[1] Die Glaubwürdigkeit dieser Angabe haben ägyptische Funde zur Genüge bestätigt.[2] So wird auf einem Kalksteinrelief der XVIII. Dynastie aus dem Ptahtempel in Memphis Ptah zusammen mit zwei überdimensionalen Ohren abgebildet.[3]

---

[1] O. Weinreich, *AM.* 37, 1912, 1ff.; *RE.Suppl.* IV (1924) 301 *s.v. Epiphanie* (Pfister); Curtius a.O. 56; A. Greifenhagen, *RM.* 52, 1937, 236f.; C. Bonner, *Studies in Magical Amulets, chiefly Graeco-Egyptian* (1950) 176; F. Zucker, *APF.* 15, 1953, 65f.; P.L. Lambrechts - L. van den Berghe, *BInstHistBelgRom.* 29, 1955, 177ff.; P.F. Tschudin, *Isis in Rom*, Diss. Basel (1962) 33f.; Tran tam Tinh 33; L. Castiglione, *ActaOrHung.* 20, 1967, 250. — Neufund eines Ohrenreliefs aus dem antiken Aiane : *Δελτ.* 17, 1961/62, *Χρον.* 216 Taf. 257 δ. — Die inschriftlichen und papyrologischen Belege des Epitheton ἐπήκοος haben sich für alle Gottheiten seit der Zusammenstellung von Weinreich beträchtlich vermehrt. Eine neue Sammlung wäre wünschenswert.

[2] Die Symbolik der Ohren läßt sich grundsätzlich in verschiedene Richtungen ausdeuten. Natürlich ist nicht auszuschließen, daß Ohren zum Dank für die Heilung von einem Ohrenleiden geweiht wurden. Gleichwohl bleibt auch bei Asklepios von Fall zu Fall zu prüfen, ob die Ohren den Gott nicht in erster Linie als θεὸς ἐπήκοος charakterisieren sollen und erst in zweiter Linie seine Funktion als Heilgott angesprochen ist (dazu Weinreich a.O. 60ff.).

Für die östliche Provenienz der Vorstellung von den erhörenden Göttern zeugt u.a. eine Weihinschrift aus der Zeit des Ptolemaios V. Epiphanes[4], in der drei altägyptische, sonst unbekannte Gottheiten mit dem Epitheton *ἐπήκοος* belegt werden:

Ὑπὲρ βασιλέως Πτολε-
μαίου καὶ βασιλίσσης
Κλεοπάτρας θεῶν
Ἐπιφανῶν.
Στοτοήτει καὶ
Σοκομμήτει καὶ
Πνεβτύνει θεοῖς
μεγάλοις μεγάλοις
μεγάλοις ἐπηκόοις
καὶ τοῖς συννάοις
θεοῖς τὸν βωμὸν
εὐχήν.
Πετεσοῦχος Φατρῆς
L ε Φαμενὼθ ᾱ.

Die orientalische Sitte, Ohren zu weihen, lebt in griechisch-römischer Zeit weiter. Abgesehen von den archäologischen und epigraphischen

---

[1] Vgl. Weinreich a.O. 46ff.; Tschudin a.O. 33 mit Anm. 179.

[2] H.P. Block, *Kemi* 1, 1928, 123ff. Taf. 8. Ohrenweihungen an Ammon Rê : A. Erman, *Die ägyptische Religion*^{2} (1909) 75 Abb. 62 und Tschudin a.O. Abb. 11. Ohrenpaare auf Skarabäen: H. Schäfer, *Ägyptische Goldschmiedearbeiten* (1910) Nr. 259/60 Taf. 31. Um eine anatomische Studie aus saitischer Zeit handelt es sich offenbar bei dem Relief: Fr. W. v. Bissing, *Denkmäler ägyptischer Sculptur* (1914) Text zu Nr. 124/5 (links neben einem Männerkopf ein großes Ohr). Terrakottaaltar mit einem Ohrenpaar aus der Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa : Th. Schreiber, *Expedition E. Sieglin* I (1908) 239 Abb. 176.

[3] W.M. Flinders Petrie, *Memphis* I (1909) Taf. 9; S. Morenz, *Gott und Mensch im alten Ägypten* (1965) Abb. 7.

[4] R. Koerner, *APF*. 18, 1966, 47ff. Die dort für *ἐπήκοος* gegebene Übersetzung verfälscht das Gemeinte ein wenig. s. auch *REG*. 80, 1967, 562f. Nr. 664 und *SEG*. XXIV 1202.

Denkmälern ist ein indirekter Hinweis auf die Bedeutung der Götterohren etwa Plutarch, *de Iside et Osiride* 75 zu entnehmen : *οἶον ἐν Κρήτῃ Διὸς ἦν ἄγαλμα μὴ ἔχον ὦτα · τῷ γὰρ ἄρχοντι καὶ κυρίῳ πάντων οὐδενὸς ἀκούειν προσήκει.*

Das lateinische Pendant zu *ἐπήκοος* ist *exaudiens* oder *exaudientissimus*; es kommt jedoch sehr selten vor, für Sarapis nach meiner Kenntnis überhaupt nicht. Dies zeigt, daß der Anwendungsbereich von diesem Epitheton auch in römischer Zeit hauptsächlich auf den griechisch sprechenden Osten beschränkt blieb. Auch werden im Falle des Sarapis nicht — wie bei Isis — die Ohren des Gottes direkt genannt, sondern die Inschriften heben nur seine Fähigkeit zu erhören hervor.[1]

Von Denkmälern oder Inschriften ist das Epitheton *ἐπήκοος* für fast alle wichtigen griechischen und römischen Götter belegt.[2] Dabei ist zahlenmäßig kein Übergewicht der orientalischen Gottheiten zu beobachten. Neben Sarapis interessiert an dieser Stelle auch Isis.[3]

Eine Inschrift aus dem peloponnesischen Pellene gehört für Isis zu den frühesten Belegen (3. Jh. v.Chr.).[4] Der *Ἴσιδι χρηστῆι ἐπηκόῳ* ist der Inschrift zufolge ein vermutlich delisches Relief geweiht[5], und aus dem von den Popidiern wiederaufgebauten Isistempel in Pompeji kennen wir die in einer Nische in Stuck gegebenen Ohren.[6] Aus dem kleinasiatischen Kyme ist eine bronzene *tabula ansata* mit einem Ohrenpaar und einer Weihung an Isis nach Prag gekommen[7], aus Delos stammt ein Paar Bronzeohren mit der Inschrift *Διογένης Διογένου 'Αντιοχεὺς "Ισιδι ἐπηκόωι εὐχήν*[1], und das Athener Nationalmuseum besitzt eine kleine Marmorstele des 2.-3. Jhs. n.Chr., die ein *'Επαφρόδειτος* für Isis aufgerichtet hat.[2] Dargestellt ist über Widderhörnern eine minutiös ausgearbeitete Isiskrone, die links und rechts von je einem Ohr flankiert wird. Der erhörenden Isis-Tyche hat ein Titos Flavios Vibianos Antiochos eine Inschrift in Rom errichtet[3]; eine lesbische (möglicherweise noch späthellenistische) Inschrift gilt *Εἴσιδι Πελαγίᾳ εὐακόῳ*.[4] In einer delischen Inschrift wird Isis in ihrer Funktion als Retterin und Beschützerin der Seefahrt die »Erhörende« genannt und mit Astarte und Aphrodite identifiziert.[5]

---

[1] R. Harder, *Karpokrates von Chalkis und die memphitische Isispropaganda*, *AbhBerlin* 1943 Nr. 14,8, Z. 1. — Vgl. weiterhin Weinreich a.O. 57f.; P. Wolters, *Hermes* 49, 1914, 149ff.; O. Weinreich, *Hermes* 51, 1916, 624ff.

[2] O. Weinreich, *AM.* 37, 1912, 5ff. Nr. 1ff.

[3] Pluton und Kore als *θεοὶ ἐπήκοοι* : *AnatSt.* 10, 1960, 48 Nr. 96. Pluton allein : Weinreich a.O. 17 Nr. 75.

[4] *SEG.* XI 1273 = Vidman, *Sylloge* Nr. 47. Vidman, *Isis und Sarapis* 35.

[5] Relief mit der Darstellung von zwei liegenden Gestalten in Florenz, Palazzo Ricardi : Dütschke II Nr. 193; Weinreich a.O. 15 Nr. 63; Roussel 140 Nr. 99; C. Vatin, *BCH.* 92, 1968, 223ff. (*Ἴσιδι χρηστῆι ἐπηκόωι Σέλευκος Σωκράτου εὐχήν, ἐπὶ ἱερέως Διοκλέους τοῦ Διοκλέους Τυρμείδου*).

[6] Weinreich a.O. 49; Tran tam Tinh 33; Tschudin a.O. 33. Zum Isistempel : R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) 81ff. und Malaise, *Inventaire* 275ff.

[7] R. Haken in *Studia antiqua. A. Salač septuagenario oblata* (1955) 170ff. Taf. 11/2; Vidman, *Sylloge* Nr. 310. Die Inschrift lautet formelhaft : *Δωροθέα κατὰ πρόσταγμα τῆς Εἴσεως.* — Andere Exemplare bei W. Deonna, *Délos* XVIII (1938) 219f. Taf. 72f.

Zahlreicher noch als für Isis und bemerkenswerter, weil die Darstellung von Ohren und Gott unmittelbar miteinander verbunden wird, sind die Belege für Sarapis in seiner Eigenschaft als *θεὸς ἐπήκοος*. In Milet weihte im 3. Jh. n.Chr. ein gewisser Iulios Aurelios Menekles dem *θεῷ ἐπηκόῳ Σαράπιδι* aufgrund eines Gelübdes den Pronaos des Sarapeums aus eigenen Mitteln[6], doch wohl nur, weil er glaubte, daß der Gott ihn mit seinen Ohren erhört habe. In Rom stellte der Liktor Kerialis(?), vermutlich ein Freigelassener griechischer Abstammung, mit seiner Frau und seinem Sohn Aphranis(?) dem *[θεῷ ἐπ]ηκόῳ Σαράπιδ[ι* im Atrium der Vesta eine Weihung auf[7], und auf

---

[1] Roussel 194f. Nr. 189.

[2] Weinreich a.O. 50 Abb. 2; Vidman, *Sylloge* Nr. 28; Malaise, *Inventaire* 134 Nr. 76. Ein verlorenes Kapitell ehem. in Lyon mit der Darstellung eines Ohres und einer Weihung an Isis ist nach Weinreich a.O. 49 unsicher (s. auch Vidman, *Sylloge* Nr. 744).

[3] Weinreich a.O. 15 Nr. 64 = *IG*. XIV 1006 = *IGRR*. I Nr. 86 = Vidman, *Sylloge* Nr. 412.

[4] Weinreich a.O. 15 Nr. 63 a = *CIG*. II 2174 = *IG*. XII 2,113 = Vidman, *Sylloge* Nr. 259. — Unklar ist der Verbleib einer korinthischen Inschrift ebenfalls für *Εἴσιδι Πελαγία εὐακόῳ* (?) : Vidman, *Sylloge* Nr. 34.

[5] Roussel 196 Nr. 194. — Eine Inschrift aus Apollonia am Rhyndakos in Bithynien (A. Besset, *BCH*. 25, 1901, 326 Nr. 4) gilt wahrscheinlich auch Isis (?) in ihrer erhörenden Funktion.

[6] Weinreich a.O. 18 Nr. 84 = A. Rehm in *Milet* I 7 (1924) 286f. Nr. 200 = Vidman, *Sylloge* Nr. 287 : *['Ι]ούλ(ιος) Αὐρήλιος Μενεκλῆς θεῷ ἐπηκόῳ Σαράπιδι εὐχὴν καὶ τῇ γλυκυτάτ[ῃ πα]τρίδι τὸ πρόναον σὺν παντὶ τῷ κόσμῳ ἐκ τῶν ἰδίων*. Zum milesischen Sarapistempel zuletzt Salditt-Trappmann 33ff.

[7] R. Lanciani, *BullCom*. 12, 1884, 4 Nr. 697 = *IG*. XIV 1027 = Weinreich a.O. 19 Nr. 86 = *IGRR*. I Nr. 104 = Vidman, *Sylloge* Nr. 381 = Malaise, *Inventaire* 136 Nr. 82.

Delos hat der Tyrer Ariston für sich und seine Frau aus Dankbarkeit den erhörenden Göttern Sarapis, Isis, Anubis und Harpokrates Weihgaben dargebracht.[1] Hinzu kommen zwei weitere delische Inschriften aus dem Sarapeum A, die Roussel vermutungsweise in die Zeit um 88 v.Chr. datiert hat; die eine nennt Sarapis, Isis und Anubis[2], die andere Sarapis, Isis, Anubis und Harpokrates[3] als *θεοὶ ἐπήκοοι.*

Eine Inschrift aus Lambaesis in Numidien (2. oder 3. Jh. n.Chr.) bildet für den nordafrikanischen Raum den einzigen Beleg.[4]

Besondere Beachtung verdient eine Inschrift aus Olbia (Moesia inferior) aus der Zeit des Severus Alexander.[5] Sarapis, Isis, Asklepios, Hygieia und Poseidon werden als *θεοὶ ἐπήκοοι* charakterisiert.[6] Die Inschrift wird von einer aediculaartigen Architektur umrahmt; dabei sind in und zwischen den drei kleinen Giebeln, die den Bau nach oben abschließen, die Köpfe der in der Inschrift genannten Götter dargestellt :

> *Τύχῃ ἀγαθῇ. | Ὑπὲρ τῆς τοῦ κυρίου αὐτοκράτορος | Μ. Αὐρ(ηλίου) Σεουήρου Ἀλεξάνδρου τύχης | καὶ ἱερᾶς συνκλήτου καὶ στρατευμάτων || καὶ ὑγείας καὶ εὐσταθίας τῆς πόλεως | θεοῖς ἐπηκόοις Σαράπι καὶ Εἴσι | καὶ Ἀσκληπιῷ Ὑγείᾳ κ[α]ὶ Ποσειδ‹ῶ›νι | Αὐρ(ήλιος) Ἰουλιανὸς Ἀλεξάνδρου τοὺς | νηοὺς ἀπὸ θεμελίων σὺν τῇ στοᾷ || καὶ κεραμώσει καὶ θύραις καὶ θ[υρί]|σι ἐκ τῶν ἰδίων τῇ πα[τρίδι] | κα[τεσκεύασεν].*

Weiterhin erscheint das Epitheton *ἐπήκοος* auch in der vielbehandelten Weihinschrift für Zeus-Helios-Sarapis aus dem Mithräum der Caracallathermen.[1]

---

[1] A. Hauvette-Besnault, *BCH.* 6, 1882, 320 Nr. 5 = Weinreich a.O. 18 Nr. 85 = Roussel 196 Nr. 192.

[2] Roussel 94 Nr. 15 : *Ξενότιμος Ξενο[τίμου κ]αὶ Νικασὼ Ἱπποκράτου Δήλιοι ὑπὲρ τοῦ υἱοῦ Ξενοφῶντος ἰατρεῖα θεοῖς ἐπηκόοις Σαράπιδι, Ἴσιδι, Ἀνούβιδι χαριστήριον, ἐπὶ ἱερέως Δημητρίου (τ)οῦ καὶ Τελεσαρχίδου Δηλίου, ἐπιμελομένου δὲ τοῦ ἱεροῦ καὶ τὰς θεραπείας αἰτοῦντος Ὥρου τοῦ Ὥρου Κασιώτου.*

[3] Roussel 94 Nr. 15 bis : *Νικασὼ Ἱπποκράτου Δηλία θεοῖς ἐπηκόοις ἰατρεῖα, Σαράπιδι, Ἴσιδι, Ἀνούβιδι, Ἁρποχράτει χαριστήρια, επὶ ἱερέως Δημητρίου τοῦ καὶ Τελεσαρχίδου Δηλίου, ἐπιμελομένου τοῦ ἱεροῦ Ὥρου τοῦ Ὥρου Κασιώτου.*

[4] Vidman, *Sylloge* Nr. 788.

[5] B. Latyschev, *Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae*² I (1916) Nr. 184 = Vidman, *Sylloge* Nr. 713.

[6] Eine melische Inschrift für Sarapis, Isis (?) und Hygieia gehört in diesen Zusammenhang : Vidman, *Sylloge* Nr. 143.

Möglicherweise lassen sich noch einige andere Inschriften, die einen anonymen Gott als *ἐπήκοος* charakterisieren, für Sarapis in Anspruch nehmen. Bei zwei Inschriften legt die alexandrinische Provenienz diese Annahme nahe; sie gelten dem *θεὸς μέγας ἐπήκοος*[2] und dem *θεὸς ὕψιστος ἐπήκοος*(?).[3] Wahrscheinlich kann auch die Inschrift eines Altares im pisidischen Termessos für einen *θεὸς ἐπήκοος* auf Sarapis bezogen werden.[4] Schließlich kommt noch eine aiginetische Inschrift für den Gott in Betracht, die auf der Platte eines Opfertisches in zweiter Verwendung angebracht worden ist[5]: *Αὐρήλιος Ἀσκληπιάδης Ἀσκληπιάδου ὁ προστάτης | τῷ ἀφ' Ἡλίου νέῳ Διονύσῳ θεῷ μεγάλῳ ἐπηκόῳ | οἴκοθε τὰ ἀναλώματα ποιησάμενος ἀνέθηκα.* Bei der häufigen Identifizierung des Sarapis mit Dionysos[6] hat die Vermutung, daß sich hinter dem *νέος Διόνυσος* Sarapis verbirgt, einiges für sich.

Für Osiris ist die Fähigkeit »zu erhören« nur durch die bekannte chalkidische Karpokratesinschrift aus dem 3. oder 4. Jh. n.Chr. belegt.[7] Hier tritt Osiris aber nicht als Vorgänger des Sarapis auf, auch ist er in diesem Fall nicht mit ihm identisch, sondern beide Götter werden gleichberechtigt nebeneinander genannt: *Καρποκράτῃ, Σαράπιδι, ἀκοαῖς τῆς Ἴσιδος, Ὀσείριδι ἐπηκόῳ, Ἑστίᾳ κουροτρό[φῳ - -].*

---

[1] E. Ghislanzoni, *NSc.* 1912, 322f. Nr. 1; F. Cumont - L. Canet, *CRAcInscr.* 1919, 313ff.; E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* (1926) 238f.; Vermaseren, *CIMRM.* I Nr. 463; Vidman, *Sylloge* Nr. 389; Vidman 391f.; Vidman, *Isis und Sarapis* 147ff.; Malaise, *Inventaire* 143 Nr. 108.

[2] *BArchAlex.* 9. Ser. 2, 1907, 100 Nr. 5 = *REG.* 24, 1911, 321 = E. Breccia, *Iscrizioni greche e latine* (1911) Nr. 116 = Weinreich a.O. 21 Nr. 109 = *SB.* 589.

[3] U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *SBBerlin* 1902, 1094; M.L. Strack, *APF.* 2, 1903, 559 Nr. 41 = *OGI.* 742 = Breccia a.O. Nr. 41 = Weinreich a.O. 21 Nr. 107.

[4] K. Lanckoronski - E. Petersen, *Städte Pamphyliens und Pisidiens* II. *Pisidien* (1892) 76 (Abb. 27). 200 Nr. 178; Weinreich a.O. 20 Nr. 99; *Tituli Asiae Minoris* III 1 (*Tituli Termessi*) Nr. 32.

[5] G. Welter, *AA.* 1938, 23; R. Harder, *Karpokrates von Chalkis und die memphitische Isispropaganda*, *AbhBerlin* 1943 Nr. 14, 9 Anm. 7; A.D. Nock, *Aegyptus* 33, 1953, 295 Anm. 3.

[6] Vgl. zuletzt: J. Servais, *AntCl.* 28, 1959, 98ff.

[7] Harder a.O. 8; Vidman, *Sylloge* Nr. 88.

Die angeführten epigraphischen Zeugnisse, die einen Zeitraum vom frühen Hellenismus bis ins 3. Jh. n.Chr. überspannen und mehrheitlich dem griechisch sprechenden Osten entstammen, liefern vielleicht einen Hinweis zur Rekonstruktion der unteren Hälfte des Reliefs im Wellcome Historical Medical Museum in London, das den Anstoß zu dem Exkurs über Sarapis als *θεὸς ἐπήκοος* gegeben hat. Vermutlich war für den unteren Teil eine Inschrift an Sarapis als den *θεὸς ἐπήκοος* geplant. Wenn sie nicht mehr zur Ausführung kam, lag das wohl an der auch ohne sie seltenen Eindeutigkeit des Gemeinten.

Die Ohren sind als Chiffren oder Abbreviatur für *ἐπήκοος* zu verstehen, sie bringen diese besondere Fähigkeit am sinn- bzw. augenfälligsten zum Ausdruck. Fehlen sie wie auf einem magischen Amulett[1], muß durch eine Legende auf der Rückseite dem Verständnis des Betrachters nachgeholfen werden: *νεικᾷ ὁ ἐπήκοος*.[2] Damit kann nur Sarapis gemeint sein, der auf der Vorderseite des Amuletts umgeben von zwei stehenden weiblichen Gottheiten thront. Die Ohren des Reliefs entsprechen in ihrem prägnant-bildhaften Bedeutungsgehalt anderen Attributen, die Sarapis zur Akzentuierung und Herausstellung eines bestimmten Teilaspektes seines göttlichen Wesens beigegeben werden. Sie stellen den Versuch dar, »mit ikonographischen Mitteln schwer faßbare Aussagen dennoch im Bild festzuhalten«.

Von erheblich sorgfältigerer Ausführung als das Londoner Relief ist eine Büste auf einem kleinen Elfenbeintondo im Museo Profano der vatikanischen Bibliothek[3] (Abb. 138). Der Kopf besitzt strenggenommen nicht die Anastole, sondern eine Mittelscheitelung, bei der die Haarsträhnen locker zur Seite fallen. Gleichwohl ist dieses Stück (und alle entsprechenden) dem Anastoletypus zuzurechnen, weil es diesem verhältnismäßig nahekommt. Bei dem vatikanischen

---

[1] C. Bonner, *Studies in Magical Amulets, chiefly Graeco-Egyptian* (1950) 256 Nr. 19 Taf. 1.

[2] Zu *Σάραπις (πάντα) νεικᾷ* und verwandten Formeln: Weinreich, *Neue Urkunden* 20ff.; E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* (1926) 152ff. bes. 157; Engelmann, *Sarapisaretalogie* 32f.; D. Wortmann, *BJb.* 168, 1968, 107 zu Nr. 11.

[3] Dm. 0,067 m. Eine Aufnahme des unveröffentlichten Stückes wird P. Künzle (†) verdankt. Der Tondo ist in die innere Türseite des 2. Schrankes rechts (vom heutigen Eingang aus gesehen) eingelassen. Leider war es nicht möglich, den Tondo hinter dem Glasverschluß hervorzuholen; daraus ergibt sich die Unschärfe der Aufnahme.

Tondo würde man aufgrund der Bartform am ehesten an eine severische Entstehung denken. Severisch ist auch ein Votivrelief für Asklepios aus Lepcis Magna; im Giebel ist unzweifelhaft eine Sarapisbüste mit Anastole wiedergegeben[1] (Fig. 1).

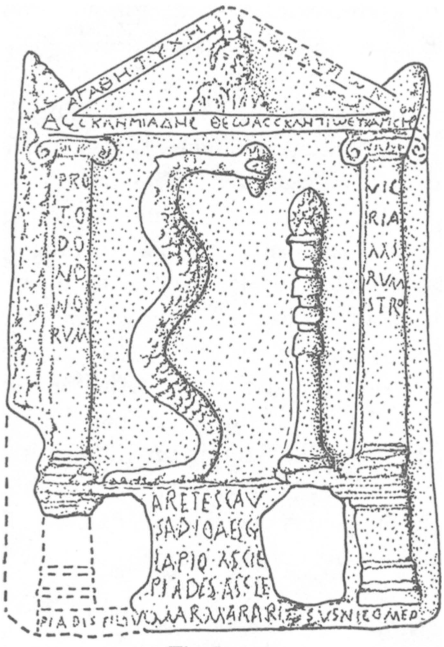


Fig. 1

Bei einem kolossalen Statuenfragment im Genfer Musée d'Art et d'Histoire[2] (Abb. 139) steht die Qualität zwar im reziproken Verhältnis zur Größe, doch ist es wegen seiner sicheren Anastole von Interesse (Ende 2. oder Anfang 3. Jh. n.Chr.). Mittelscheitelung besitzen ferner zwei äußerst provinzielle Sarapiden, die schon den Stempel der Spätzeit tragen und das bevorstehende Ende des Typus ankündigen: ein Kopf in Barcelona[3] und eine Statuette in Alexandria.[4]

---

[1] P. Romanelli, *Leptis Magna* (1925) 81 Abb. 29; U. Ciotti, *BullCom.* 71, 1943-1945, Appendix 37 Abb. 1 und Taf.

[2] W. Deonna, *Catalogue des sculptures antiques* (1923) Nr. 72.

[3] A. García y Bellido, *Esculturas romanas di España y Portugal* (1949) Nr. 117 Taf. 91.

[4] E. Breccia, *Monuments de l'Égypte gréco-romaine* I (1926) 118 Taf. 65; Reinach, *Rép. de la stat.* VI 8, 5.

Parallel mit dem qualitativen Niedergang der Sarapiswiederholungen laufen ein plastischer Substanzverlust und eine Wesensverflüchtigung. Viele Statuen und Köpfe der Spätzeit sind zwar noch als Sarapis identifizierbar; sie haben sich jedoch soweit von der Ikonographie der Vorlage entfernt, daß die Bildwerke den Gott nur noch »bedeuten«, ihn aber nicht mehr im eigentlichen Sinn »verkörpern«.

Alexandrinische Terrakotten, die in der Mehrzahl als Einzelstücke oder Lampengriffe aus den Sieglinschen Grabungen stammen und der 2. Hälfte des 2. und dem frühen 3. Jh. n.Chr. angehören, zeigen in den meisten Fällen keine ausgesprochene Anastole, sondern mehr eine Mittelscheitelung. Dies muß betont werden. Zwanglos werden Exemplare in Alexandria[1], Kopenhagen[2], Tübingen[3], Dresden[4], Stuttgart[5], Mainz[6], London[7], Köln[8], ehemals Sammlung Th. Schreiber[9] und Sammlung Flinders Petrie[10] erwähnt. Die Belege könnten leicht vermehrt werden.[11] In gleicher Weise finden sich die Anastole und Mittelscheitelung in der außeralexandrinischen Terrakottaproduktion des 2. und 3. Jh. n.Chr.[12], ohne daß Beispiele auf breiter Front aufgeführt zu werden brauchen.

In die Zeit um 215 n.Chr. sind die Caracallathermen in Rom datiert. Aus einem Saal des westlichen Umfassungsbaues sind mehrere ionische Kapitelle in der Kirche S. Maria in Trastevere wiederverwandt worden, darunter einige mit einem über der Akanthusmitte herauswachsenden Sarapiskopf. Für den hiesigen Zusammenhang (Anastole) kommt nur *ein* Kapitell[13] in Betracht.

---

[1] A. Osborne, *Lychnos et Lucerna* (1924) Nr. 91 Taf. 5.

[2] V. Poulsen, *Catalogue des terres cuites grecques et romaines* (1949) Nr. 60 Taf. 39.

[3] Vogt, *Terrakotten* Taf. 4,6.

[4] Vogt, *Terrakotten* Taf. 3, 1.2.

[5] Vogt, *Terrakotten* Taf. 4,1.

[6] H. Menzel, *Antike Lampen*, RGZM. Mainz Kat. 15 (1954) Nr. 508 Abb. 61, 14.

[7] *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Lamps* Nr. 863 Abb. 162; Jucker, *Bildnis* Abb. 87.

[8] G. Ristow, *KölnJbVFrühGesch.* 10, 1969, 70 Nr. 24 Taf. 6,4.

[9] Vogt, *Terrakotten* Taf. 4,3.

[10] Flinders Petrie Taf. 54 Nr. 10 k.m.

[11] z.B. Lampengriff mit Sarapisbüste im Blätterkelch: Reynolds 106 Abb. 15 (hier Abb. 140).

[12] Stellvertretend für viele Beispiele eine Kuchenform aus Ilion: M. Bieber, 75. *BWPr.* 1915, 27f. Taf. 3 b; A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66 Taf. 7, 3; Grimm, *Zeugnisse* 223 mit Anm. 9; V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 73.

[13] E. v. Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (1962) 125 Nr. 338g Abb. 634.

Ein bemerkenswerter Kolossalkopf aus Stuck (Abb. 142), der ungeachtet der Abweichungen in der Stirnfrisur dem Anastoletypus zuzurechnen ist, trat in dem Mithräum unter Santa Prisca in Rom zutage.[1] Er ist im großen und ganzen vorzüglich erhalten. Lediglich die linke Hälfte der vorderen Stirnlocken und Teile der Haare auf der linken Seite sind weggebrochen. Der mit zwei Zweigen verzierte Kalathos sitzt etwas schief. Der Bart besitzt eine Mittelscheitelung, von der aus sich die einzelnen Strähnen waagerecht nach beiden Seiten hin entwickeln.

Die Bauabfolge von Santa Prisca ist durch M.J. Vermaseren und C.C. van Essen klargelegt worden. Demnach ist in den frühesten Ruinen unter der heutigen Kirche ein Palast des Trajan zu erkennen, der auch noch von seinen Nachfolgern benutzt worden ist. In severischer Zeit wurde das Gebäude in ein Mithräum verwandelt[2], das mindestens seit dem Jahre 202 n.Chr. in Benutzung war.[1] Etwa um 220 n.Chr. wurde eine Erweiterung vorgenommen. Drei Seitenkapellen kamen hinzu, die Wände wurden bemalt und die Nischen mit Stuckarbeiten dekoriert. Aus dieser Zeit stammt spätestens auch der ausgezeichnete Stuckkopf.[2] Die tiefe Aushöhlung zwischen Seitenhaar und Gesichtskontur, die eigenartige Augen- und Brauenbildung macht eine frühere Datierung wenig wahrscheinlich. Der gleichen Stilstufe gehört hinsichtlich der Detailbildung und des eigenartigen 'Schnitzcharakters' ein Sarkophagrelief im Museo Nazionale delle Terme an.[3]

---

[1] *FA.* 9, 1954, 342 Abb. 104; Vermaseren, *CIMRM.* I Nr. 479 Abb. 133; B. Andreae, *AA.* 1957, 193f. Abb. 32; M.J. Vermaseren - C.C. van Essen, *The Excavations in the Mithraeum of the Church of Santa Prisca in Rome* (1965) Taf. 105; M.J. Vermaseren, *Mithras* (1965) Abb. 6; ders. in *The Crucible of Christianity* (1969) 238 mit Abb.; Malaise, *Inventaire* 228 Nr. 415.

[2] Der Wert einer Zusammenstellung derjenigen Sarapisdenkmäler, die in Mithräen gefunden worden sind (vgl. K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* [1960] 351 Anm. 6; Vidman, *Isis und Sarapis* 144ff.) sollte nicht zu hoch veranschlagt werden, denn welche Beweggründe hinter der gemeinsamen Aufstellung von Sarapis- und Mithrasdenkmälern an einem Ort stehen, ist von Fall zu Fall neu zu fragen. Ein wahlloses heidnisches »Sammelsurium« ist es jedoch wohl kaum gewesen. Dagegen spricht, trotz seiner späten Entstehung, z.B. der Londoner Zauberpapyrus: K. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae* I (1928) PV, Z. 4f. (S. 180f.): *ἐπικαλοῦμαί σε, Ζεῦ, Ἥλιε, Μίθρα, Σά ραπι, ἀνίκητε κτλ.* Vgl. dagegen Vidman, *Isis und Sarapis* 151. Den Papyrus behandelt kurz auch H.G. Gundel in *American Studies in Papyrology* VII. *Proceedings of the twelfth International Congress of Papyrology* (1970) 186. Beweiskraft besitzt in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß ein gewisser Apronianus, der inschriftlich als Sarapis- und Isisanhänger bezeugt ist (*CIL.* IX 4112 = Vidman, *Sylloge* Nr. 477), in der 2. Hälfte des 2. Jhs.n.Chr. sich bei der Wiederherstellung und Ausschmückung eines Mithrasheiligtums hervorgetan hat (*CIL.* IX 4109f.; Vermaseren, *CIMRM.* I Nr. 647f. 650f. mit Abb. 181). — Zur Verbindung von Sarapis und Mithras: E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* (1926) 239f.; G. Becatti, *I mitrei, Scavi di Ostia* II (1954) 81; J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain* ²(1963) 145; Grimm, *Zeugnisse* 79; Vidman, *Isis und Sarapis* 144ff. — Abgesehen von dem Santa Prisca-Mithräum ist die Kultgemeinschaft (so Grimm, *Zeugnisse* 79 Anm. 1) von Sarapis und Mithras noch für Augusta Emerita, London, Ostia, Dura-Europos, Rom, Bononia und Virunum (?) bekannt. Dank dem Scharfsinn von A. Salač und Vid-

Tiefer ins 3. Jh. n.Chr. führen ein bescheidenes Köpfchen aus Timacum Minus[4] und eine Medaillonbüste in Mainz[5], die beide wegen ihrer eindeutigen Anastole hier angeführt seien. Als provinzielle Vergröberungen haben sie lediglich statistischen Wert.

Die Behandlung des Anastoletypus kann abgebrochen werden. An sein Ende sollen zwei Köpfe gestellt werden, die in der wissenschaftlichen Literatur als Sarapiden geführt werden. Aus dem 'Sarapistempel' von Puteoli, dem Macellum der Stadt, stammt ein Kopf im British Museum[6] (Abb. 144), dessen Oberfläche durch langes Lagern in Salzwasser sehr gelitten hat.[7] Der ehemalige Name des Fundortes[8] und

---

man 391f. kann der Sarapisaltar aus dem Mithräum der Caracallathermen (vgl. oben S. 198 Anm. 1) aus diesem Zusammenhang ausgeschieden werden.

[1] In der Kultnische fand sich folgende Inschrift : *natus prima luce duobus Augustis co(n)s(ulibus) Severo et Anton(ino) XII k(alendas) decem(bres) dies Saturni luna XVIII.* Die Einweihung in den Mithraskult geschah also am 20. November 202 n. Chr.

[2] Die Sarapisdenkmäler aus dem Mithräum von Santa Prisca sind bei Malaise, *Inventaire* 228f. Nr. 415ff. zusammengestellt.

[3] H. Sichtermann, *Späte Endymion-Sarkophage* (1966) 93 Abb. 58.

[4] Der Kopf befand sich ehemals im Museum von Niš, das 1944 zerstört wurde : L. Zotović, *Les cultes orientaux sur le territoire de la Mésie supérieure* (1966) 104 Nr. 49 Taf. 16,3; B. Perć, *Beiträge zur Verbreitung ägyptischer Kulte auf dem Balkan und in den Donauländern zur Römerzeit,* Diss. München (1968) 216f. Nr. 64.

[5] Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum Inv.-Nr. S 281 : Espérandieu, *Recueil* VII Nr. 5755; Brady, *Repertory* Nr. 19; Grimm, *Zeugnisse* 190f. Nr. 94 Taf. 32.

[6] *Brit.Mus.Cat.,* Smith, *Sculpture* III Nr. 1529; Brady, *Repertory* Nr. 63.

[7] Die Inschrift *CIL.* X 1450 nennt ein *macellum.* Sie gehört nach Puteoli und nicht, wie früher angenommen wurde, nach Herculaneum. Vgl. Ch. Dubois, *Pouzzoles antique* (1907) 286ff.; *RE.* XXIII (1959) 2058f. *s.v. Puteoli* (Frederiksen); N. Degrassi, *Epigraphica* 8, 1946, 40ff.; P.F. Tschudin, *Isis in Rom,* Diss. Basel (1962) 49 Anm. 110.

[8] Puteoli spielte bekanntlich bei der Übernahme des Sarapiskultes in Italien eine entscheidende Rolle. Schon vor 105 v.Chr. gab es dort ein Sarapisheiligtum. s. Th. Wie-

die Tatsache, daß der Sarapiskult in Puteoli bereits für die Zeit vor 105 v.Chr. bezeugt ist, dürften bei der Namensgebung eine maßgebliche Rolle gespielt haben. Für Sarapis weist der Kopf jedoch zu viele Ungereimtheiten auf. Mit Bestimmtheit kann der Name Sarapis auch bei einem Kopffragment im British Museum[1] zurückgewiesen werden (Abb. 145). Auffällig ist die Form des Kalathos, bemerkenswert die zarte Scheitelung auf der Stirn.[2] Beides in Verbindung mit der Tatsache, daß es sich um das Fragment eines Reliefs handelt, weist auf den liegenden bärtigen Heros eines Totenmahlreliefs.[3]

ZUSAMMENFASSUNG

Die skizzierte Entwicklung gibt Anlaß zu einigen resümierenden Bemerkungen. Der typologisch übergeordnete Gesichtspunkt, der die behandelten Denkmäler als Einheit zusammenhält, ist die Anastole. Sie tritt in mehreren Varianten auf, ohne daß eine Entwicklung im üblichen Sinne stattfindet. Neben der 'echten' Anastole, bei der die Haarsträhnen senkrecht »springbrunnenartig« aufsteigen und zu beiden Stirnseiten herabfallen, kommt die einfache Mittelscheitelung vor. Sicher ist, daß die Anastole unter den nachhadrianischen Denkmälern noch uneinheitlicher ist als unter den hellenistischen. Dies mag damit zusammenhängen, daß die Zahl der hellenistischen Sarapiden mit Anastole geringer ist. Da das Hauptmerkmal dieser Gruppe — die Anastole — nicht auf das Urbild zurückgeht, ist das Verhältnis der Wiederholungen untereinander zwangsläufig noch lockerer als bei denen des Fransentypus.

Die einzelnen Stationen des Anastoletypus brauchen nicht noch

---

gand, *JbClPhilSuppl.* 20, 1894, 661ff.; Vidman, *Sylloge* Nr. 497; Malaise, *Inventaire* 289 Nr. 29; V. Tran tam Tinh, *Le culte des divinités orientales en Campanie* (1972) 58ff. Kat.-Nr. IS.12. Die Sarapisdenkmäler aus Puteoli bei Malaise, *Inventaire* 288ff.

[1] *Brit.Mus.Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1530; Brady, *Repertory* Nr. 64.

[2] »Late and rude«, wie Smith schreibt, scheint der Stil keineswegs zu sein.

[3] Die Totenmahlreliefs sind in einer ungedruckt gebliebenen Wiener Dissertation von I. Seidl (1940) komplett erfaßt worden. S. kam auf eine Liste von weit über 1000 Exemplaren, die sich seitdem noch beträchtlich vermehrt hat. Zum griechischen Totenmahl zuletzt: R.N. Thönges-Stringaris, *AM.* 80, 1965, 1ff.

einmal genannt zu werden. Sein Auftreten läßt sich — wie betont — von etwa 200 v.Chr. bis an das Ende jeglicher Sarapisproduktion überhaupt verfolgen. Die Chronologie der Denkmäler zeigt dies mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Mit dieser Feststellung ist der kritische Punkt in der Auseinandersetzung mit Castiglione erreicht, d.h. : seine Thesen und ihre Folgerungen werden hinfällig, denenzufolge in hadrianischer Zeit die Fransenfrisur aufgrund einer teilweisen Zerstörung der Kultstatue in Alexandria im Zuge einer hadrianischen Renovierung die Anastole abgelöst habe.[1] Als mögliche Erklärung für die Existenz verschiedener nachhadrianischer Denkmäler mit Anastole, deren Konzentration in antoninische Zeit fällt, kann nicht die Annahme ausreichen, sie seien alle nach vorhadrianischen Vorbildern gearbeitet worden. Für einige Exemplare mag diese Vermutung zutreffen, für viele sicher nicht. Eine Lösung des Problems ist von dieser Seite freilich nicht zu erwarten, weil die Mehrzahl der Denkmäler qualitativ zu bescheiden ist, um das jeweils dahinterstehende Vorbild, das seinerseits auch schon Wiederholung ist, sicher zu datieren. Das Fortleben des Anastoletypus läßt sich nicht, wie es Castiglione versucht hat, bis auf spättrajanische Zeit eingrenzen; ohne kopienkritische Gewaltsamkeiten ist das nicht möglich. Die aufgeführten Beispiele reichen zu dieser Feststellung aus. Castiglione hat m.E. die Bedeutung, die der hadrianischen Zeit für die Entwicklung der Sarapisdenkmäler zukommt, mißverstanden. In ihr vollzieht sich nicht der Übergang von einem Typus zum anderen, sondern in ihr setzt allgemein ein neuer lebhafter Aufschwung in der Denkmälerproduktion ein, dessen Triebfeder im einzelnen noch an späterer Stelle untersucht werden soll. Castigliones einseitige Verlagerung der Fragestellung auf die typologische Ebene und der dadurch ausgelöste Interpretationsversuch sind dazu geeignet, die religionsgeschichtlichen Probleme zu verdecken. Sarapiden mit Anastole hat es nachhadrianisch ebenso gegeben wie mit Fransen vorhadrianisch. Die Analyse des archäologischen Befundes erlaubt keinen anderen Schluß. Es existieren zwei Formen gleichzeitig nebeneinander. Vorgreifend kann schon hier gesagt werden, daß dieser Sachverhalt eindeutig von den festdatierten kaiserzeitlich-alexandrinischen Billon- und Bronzeprägungen bestätigt wird. Im Münzkapitel (7) werden sich genauere zeitliche Anhaltspunkte ergeben. Im Gegensatz zu Castiglione darf behauptet werden, daß gerade unter und seit Hadrian wieder die Produktion auch von Denkmälern des Anastoletypus einsetzt. Diese Neubelebung resultiert aus der zunehmenden Bedeutung des oikumenischen Gottes Sarapis und der sprunghaften Ausdehnung seines Kultes im 2. Jh. n.Chr. einerseits und andererseits aus der religionspolitisch bedeutsamen Hinwendung des Princeps zu ägyptischen Vorstellungen speziell und seiner Kunstförderung allgemein.[1]

---

[1] Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, daß im Gegensatz zu Castiglione S. Handler, *AJA*. 75, 1971, 65.68 den römischen Neubau des alexandrinischen Sarapistempels vermutungsweise in die Zeit des Caracalla setzt. s. oben S. 9 Anm. 2.

---

[1] Dazu neuerdings G. Piccottini, *Die römischen Kaiser von Augustus bis Hadrian in ihrem Verhältnis zur Kunst*, ungedr. Diss. Wien (1966).

KAPITEL 6

FRANSENTYPUS

Für diese zweite Gruppe von Sarapiden bildet die Fransenfrisur den leitenden Gesichtspunkt. Von ihr wurde gesagt[1], daß sie dem alexandrinischen Urbild eigen war. Zu den an anderer Stelle gegebenen Gründen für diese Annahme kommt hier eine Überlegung statistischer Art hinzu; denn zahlenmäßig ist die Fransenfrisur der Anastole deutlich überlegen. Schlagwortartig läßt sich sagen: Während des Hellenismus dominiert die Anastole, während der Kaiserzeit die Fransenfrisur.

Die lange Reihe der Sarapiden mit der Fransenfrisur ist in der Ausprägung des Typus einheitlicher, um nicht zu sagen eintöniger als die Anastolegruppe. Die Wiederholungen des Fransentypus haben größtenteils den originellen Schwung hellenistischer Wiederholungen und deren schöpferische Variabilität im Detail eingebüßt. Sie sind zwar im Sinne einer Kopie genauer, dafür aber in ihrer Darstellungsform blasser.

So rettet sich etwa die alexandrinisch-hellenistische Erfindung des mit Isis zu einem Doppelbildnis gestaffelten Brustbildes des Sarapis[2] auch auf kaiserzeitliche geschnittene Steine hinüber. Motiv und Sinngehalt bleiben zwar erhalten, aber Belege sind selten und in ihrer Ausführung schwunglos. Oder: Die während des Hellenismus häufiger auf Gemmen vorkommende Darstellung der frontal ausgerichteten Sarapisbüste kommt in der Kaiserzeit innerhalb dieser Denkmälergattung für den Fransentypus so gut wie gar nicht vor. Das Thema wechselt kurzzeitig in die Darstellungen auf Münzen über; es erscheint dort seit Antoninus Pius auf den Rückseiten alexandrinischer Emissionen[3], geht jedoch schon unter Caracalla und Gordianus III. seinem schnellen künstlerischen Verfall entgegen.

Wie schon beim Anastoletypus wird versucht, die Denkmäler in eine zeitliche Abfolge zu bringen, die sich aus stilistischen Erwägungen ergibt. Datierungen, die in der Regel allein auf Kopienkritik basieren und nur selten auf Beobachtungen etwa einer Fundsituation, müssen zwangsläufig subjektiven Charakter haben. Hinzu kommt, daß die an römischer Plastik (und in diesem Fall am Porträt) orientierten Datierungskriterien nicht ohne weiteres auf die gleichzeitigen plastischen Werke der Provinzen übertragbar sind. In der Regel ist in den Provinzen mit der Zählebigkeit bestimmter einheimisch-traditioneller Herstellungstechniken und einer Stilverzögerung zu rechnen.[1] In Ägypten etwa hat sich die Gewohnheit, die Details der Augen durch Malerei anzugeben, länger gehalten als in Rom und Italien. Nur mit Vorbehalt[2] kann daher gesagt werden, daß unter dem bisher bekannten Material hellenistische Wiederholungen fehlen.

---

[1] Oben S. 80.

[2] Oben S. 133ff.

[3] Vgl. oben S. 166.

Die von Charbonneaux für Sarapis in Anspruch genommene Statuette eines nur mit Himation bekleideten Mannes aus dem delischen Sarapeum B bietet erhebliche Schwierigkeiten.[3] Durch die Inschrift auf dem Fußschemel *'Εφ' ἱερέως Κινέου*[4] gehört die Statuette in die Zeit vor 166 v.Chr. Sie wäre demnach von besonderer Bedeutung und würde genügen, Castigliones Typentrennung *ad absurdum* zu führen, stellte sie wirklich Sarapis dar. Zwar legen der Fundort und der als Sarapispriester aus anderen delischen Inschriften[5] bekannte Kineas eine Deutung auf Sarapis nahe, doch spricht die Summe der verschiedenen Abweichungen zu deutlich gegen die Sarapisikonographie[1] : die vertauschte Armhaltung, die ungewöhnliche Himationführung, bei der der linke Arm in einer Gewandschlaufe liegt und das Genital ausgespart wird, fehlender Chiton, Kalathos und Kerberos.[2] Die einzig als Indiz anführbare, klar erkennbare Fransenfrisur ist — wie betont — keineswegs auf Sarapis allein beschränkt.[3]

---

[1] Jucker, *Reproduktionen* 80.

[2] Für den Stuckkopf in Amsterdam (unten S. 210 Nr. 1) hat Fr.W. v. Bissing an das 2.Jh.v.Chr. gedacht, doch überzeugt dieses Datum nicht. Die endgültige Datierung des Kopfes aus der Sammlung Zahar (unten S. 211 Nr. 5) kann erst nach Autopsie erfolgen. — Der *Lambros-Dattari* Nr. 326 aufgeführte Sarapiskopf bleibt zweifelhaft. Von einem ägyptischen Sarapisköpfchen (Auktion Sotheby & Co., London 20.4.1964 Nr. 151 »1.Jh.v.-1.Jh.n.Chr.«) konnte kein Photo beschafft werden. Eine Marmorbüste im Kunsthandel (Folio Fine Art Ltd.6. Stratford Place, London, Catalogue 72, May 1970 Nr. 707 mit Abb.) wird in die Zeit vom 1.Jh.v.-1.Jh.n.Chr. datiert. Dieses frühe Datum läßt sich von der Photographie her nicht bestätigen.

[3] Delos, Museum Inv.-Nr. A 1990.2003 : Roussel 45f. Abb. 7; Thiemann, *Vatergottheiten* 72f. 135 D 2; J. Charbonneaux, *MontPiot* 52 II 1962, 19 mit Abb. 2.

[4] *IG.* XI 4, 1261 = Roussel 100 Nr. 24.

[5] *IG.* XI 4, 1226.1258.1260 = Roussel 99 Nr. 21-23.

Das früheste Erscheinen des Fransentypus fällt etwa in augusteische Zeit. Zusammengenommen ist die Zahl der augusteischen bis trajanischen Belege gering, doch können an ihrer vorhadrianischen Datierung kaum Zweifel bestehen. Die vorhadrianische Existenz der Fransenfrisur ist auch unwiederlegbar durch die alexandrinischen Billon- und Bronzeprägungen nachgewiesen, die erstmals unter Claudius das Brustbild des Sarapis in ihr Typenprogramm aufnehmen und den Gott spätestens seit Nero mit der Fransenfrisur darstellen.[4]

In hadrianischer Zeit verstärkt sich die Produktion der Sarapisdenkmäler; der Fransentypus als der authentische profitiert davon stärker. Dieser Neubeginn, über dessen Ursachen noch zu sprechen sein wird[5], vollzieht sich unabhängig von einer vermuteten partiellen Zerstörung des alexandrinischen Sarapeums in spättrajanischer und einer sich daran anschließenden Renovierung von Tempel und Kultstatue in hadrianischer Zeit.[6] Vielmehr wurzelt dieser Aufschwung in der religionspolitisch veränderten Situation seit Hadrian, der für die Neubelebung der Kulte der orientalischen und ägyptischen Götterwelt speziell und der Kunst ganz allgemein weitreichende Impulse gegeben hat.[7] Während seiner Regierung gelingt dem Sarapiskult (und damit auch seinem durch die Statue in Alexandria festgelegten Bild) endgültig der Durchbruch in Ost und West. Die in hadrianischer Zeit einsetzende Typenvielfalt der Sarapisdarstellung auf alexandrinischen Münzreversen ergänzt dieses Bild. Von den alexandrinischen

---

[1] Neuerdings wird die Statuette wieder für Sarapis in Anspruch genommen von J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 135.427f. Taf. 58 (A 1990 + A 2003) und J.E. Stambaugh, *Sarapis under the Early Ptolemies* (1972) 24 Taf. 2.

[2] Vgl. auch Jucker, *Reproduktionen* 80 Anm. 15.

[3] Offen läßt Thiemann, *Vatergottheiten* 73 die Benennung. Charbonneaux folgend entscheidet sich C. Rolley, *BCH*. 92, 1968, 191 für Sarapis.

[4] Unten S. 328.

[5] Unten S. 359ff.

[6] Vgl. oben S. 8f.

[7] s. unten S. 378ff.

Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen wird im folgenden Abschnitt des öfteren die Rede sein. Spezielle ikonographische Aspekte bleiben dabei zunächst im Hintergrund; vielmehr gilt das Interesse hier ihrer Fähigkeit, auf- und absteigende Tendenzen des Sarapis*kultes* zu illustrieren.

Die Gruppe der in das 1. nachchristliche Jahrhundert datierbaren Sarapiden mit der Fransenfrisur ist — wie bemerkt — gering. Sie hebt sich damit deutlich von der in hadrianischer Zeit einsetzenden und in antoninischer kulminierenden Denkmälerflut ab. In der Mehrzahl haben sich wie beim Anastoletypus isolierte Köpfe oder Büsten erhalten.[1] Die Vorliebe für die Darstellung des Gottes in Büstenform[2] bewahrt der Fransentypus kontinuierlich bis zu seinem Untergang im 4. Jh. n.Chr.

VORHADRIANISCHE DENKMÄLER

Die folgende Liste erfaßt die aufgrund stilistischer Kriterien in augusteische bis spättrajanische Zeit zu datierenden Sarapiden.[3]

1. Stuckkopf: Allard Pierson Museum Inv.-Nr. 7932. H.: 0,17 m, aus Ägypten. — Ponger, *Skulptur* Nr. 183 Taf. 41 (hier Abb. 147).
2. Kopf auf einem Terrakottatondo: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Inv.-Nr. 1962.125. Dm.: 0,14 m, aus Hadrianotherai (Balikesir). — H. Hoffmann, *Griechische Kleinkunst*, Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe VI (1963) Nr. 33; ders., *JbHambKSamml.* 8, 1963, 212f.; C.C. Vermeule, *ProcAmPhilosSoc.* 109, 1965, 364 Anm. 8; Jucker, *Reproduktionen* 82ff. Abb. 9; H. Hoffmann, *Collecting Greek Antiquities* (1971) 172 Abb. 153; M. Maaskant-Kleibrink, *BAntBeschav.* 46, 1971, 29 zu Nr. 7 (hier Abb. 148).

---

[1] Viele Stücke sind typologisch nicht einzuordnen, weil die Köpfe verlorengegangen sind. Darunter befinden sich mehrere Exemplare, die ursprünglich von guter Qualität gewesen sein müssen.

[2] Vgl. oben S. 112 und unten S. 298.

[3] Nicht weiter eingegangen wird auf diejenigen Stücke, die zu Unrecht in den fraglichen Zeitraum datiert worden sind. Bei Stücken im Kunsthandel sind die im Katalog gegebenen Datierungen nicht nachzuprüfen, z.B. Auktion Sotheby & Co., London 21.3.1966 Nr. 162 (angeblich 1.Jh.n.Chr.). Vgl. hier auch oben S. 208 Anm. 2.

3. Bronzebüste : Paris, Bibliothèque Nationale. H. : 0,12 m, Herkunft unbekannt. — E. Babelon-J.-A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibl. Nat.* (1895) 14 Nr. 30 (hier Abb. 149).
4. Bronzestatuette : Paris, Bibliothèque Nationale. H. : 0,13 m, Herkunft unbekannt. — E. Babelon-J.-A. Blanchet a.O. 13 Nr. 29 (hier Abb. 150).
5. Marmorkopf : Paris, Sammlung Ch. Zahar. H. : 0,17 m, aus Alexandria. — Adriani, *Repertorio* II Nr. 177 Taf. 82, 275 (hier Abb. 151).
6. Marmorkopf : Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3240. H. : 0,32 m, aus Alexandria. — Adriani, *Repertorio* II Nr. 156 Taf. 76, 253; Kraus, *Sarapiskopf* 96 (hier Abb. 152).
7. Marmorbüste : Weimar, Goethehaus, Majolikazimmer. H. : 0,12 m, Herkunft unbekannt. — Chr. Schuchhardt, *Goethes Kunstsammlungen* 2. Teil (1848) 323 Nr. 1; Amelung, *Sarapis* 193 Nr. 31 (hier Abb. 153).
8. Marmorkopf : Kunsthandel, ehemals Sammlung P. Philip. H. : 0,59 m, aus Achmîn-Panopolis in Oberägypten. — *Antiquités égyptiennes, grecques et romaines appartenant à P. Philip et à divers amateurs*, Vente Paris 10.-12.4.1905 Nr. 457; Kraus, *Sarapiskopf* 94f. Der heutige Aufbewahrungsort des Kopfes konnte nicht ermittelt werden (hier Abb. 154).
9. Kopffragment aus grünem Stein : Leningrad, Staatliche Ermitage Inv.-Nr. A. 835a. H. : 0,13 m, Herkunft unbekannt. — Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 40 Taf. 23 (hier Abb. 155).
10. Büste aus grünem Basalt : London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 1526. H. : 0,31 m, Herkunft unsicher. — *Brit. Mus. Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1526 (hier Abb. 157).
11. Marmorkopf auf moderner Büste : Cambridge, Fitzwilliam Museum Inv.-Nr. GR. 15.1850. H. : 0,22 m, 1752 in Rom erworben. — Budde-Nicholls Nr. 57 Taf. 18; Chr.M. Havelock, *Hellenistische Kunst* (1971) 121 Abb. 107 (hier Abb. 158a/b).
12. Rotes Jaspisköpfchen : New York, Metropolitan Museum of Art Inv.-Nr. 26.60.46. H. : 0,095 m, angeblich 1874 in Rom gefunden. — G.M.A. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures, Metropolitan Museum of Art* (1954) Nr. 165 Taf. 118a-c.

13. Büste aus grünem Stein : Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines MA 2592. H. : 0,18 m, Herkunft unbekannt. — W. Froehner, *Sculpture antique du Louvre* (1878) Nr. 10; Jucker, *Bildnis* 188 Abb. 93; Photo Giraudon 31662 (hier Abb. 156).
14. Bronzekopf : Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. H. : 0,12 m, Herkunft unbekannt. — M. Bieber, *Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königlichen Museum Fridericianum in Cassel* (1915) Nr. 133 Taf. 59 (dort wird der Kopf wohl zu Unrecht für eine Fälschung gehalten).
15. Die beiden Köpfchen in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, aus den Sieglinschen Grabungen (Watzinger 63 Nr. 49 und Nr. 51 Taf. 31 links und rechts) werden von Watzinger in den Hellenismus datiert. Inwieweit dies berechtigt ist, kann ohne Autopsie bei den flauen Aufnahmen nicht entschieden werden; vorhadrianische Entstehung darf vermutet werden.

Aus Alexandria bzw. Ägypten stammen die Nummern 1. 5. 6. 8. 15. Doch läßt sich mit Ausnahme des Tondo aus Balikesir (Nr. 2) und der Köpfe aus Rom (Nr. 11. 12)[1] auch für die restlichen Stücke (Nr. 3. 4. 7. 9. 10. 13) an Hand des Stils, des Materials und antiquarischer Details ägyptische Herkunft nachweisen oder vermuten[2] : bei Nr. 3 aufgrund der Kalathosdekoration, bei Nr. 4 und 7 aufgrund des Stils und bei Nr. 9. 10. 13 vor allem aufgrund des Materials. Diese letzten Stücke sind aus einem grünen harten Stein, wahrscheinlich Basalt, angefertigt. Die Mehrzahl aller Stücke dürfte aus Alexandria selbst kommen. Nr. 8 ist ein kolossaler Kopf mit stark provinziellem Einschlag aus Achmîn. Mit Recht hat Th. Kraus den qualitativen Unterschied zwischen den stadtalexandrinischen und den Vertretern aus der Chora betont. Der vorhandene Ägyptizismus, der sich z.B. in den Korkenzieherlocken äußert, ist bei einem derartig großformatigen — also offiziellen — Kopf sicher gewollt und als Konzession an die alteingesessene ägyptische Bevölkerungsschicht der

---

[1] Die *römische* Herkunft von Nr. 12 stellt lediglich eine Vermutung dar. Ebenso wäre dem Charakter der Arbeit nach Alexandria als Herkunftsort denkbar.

[2] Beiseite bleibt Nr. 14.

Chora zu verstehen. In der Metropole Alexandria, in der der griechischstämmige Bevölkerungsteil überwiegte, wäre eine derartige Betonung der ägyptischen Komponente nicht notwendig gewesen.[1]

Für den vorhadrianischen Fransentypus ergibt sich ähnliches wie für den Anastoletypus: Für beide Typen ist während der Frühzeit Alexandria der Mittelpunkt und Hauptproduktionsort. In den ikonographischen Details sind geringere Schwankungen festzustellen als bei den frühen Beispielen des Anastoletypus. Bei sechs der Stücke fallen fünf Locken in die Stirn (Nr. 1. 2. 6. 9. 12. 13), die übrigen tragen drei oder vier Locken. Auch später bleibt die Fünfzahl gegenüber der Drei-, Vier- oder Sechszahl dominierend. Ein System ist in dieser Zahlenvariation nicht erkennbar, doch läßt sich vermuten, daß die Fünfzahl dem Urbild eigen gewesen ist. Die Zweiteilung des Bartes besitzen alle genannten Stücke, ebenso — bis auf Nr. 9 — die Haarzange oberhalb der Stirnlocken. Ikonographisch einheitlich ist auch die Gewandung. Wo sie erhalten ist, lehnt sie sich eng an das Urbild des Bryaxis an. Bei Nr. 10 ist die rechte Büstenhälfte ergänzt und auf der linken Seite das Himation weggefallen. Die Büste von Nr. 11 ist modern und ungenau, orientiert sich aber offenbar an einer antiken Sarapisbüste.

Eine absolute chronologische Reihe ist in die genannten Werke kaum zu bringen. Die Büste Nr. 13 und der Kopf Nr. 14 sind die vergleichsweise spätesten Exemplare. Nr. 11 ist von Budde[2] in seiner Qualität überschätzt worden; eine hadrianische oder spätere Entstehung scheint ausgeschlossen. Trotz leichter Bohrung ist die plastische Substanz nirgends angegriffen; die Einzelformen sind kräftig, zugleich aber sorgfältig modelliert und noch nicht vom hadrianischen Klassizismus angegriffen oder überdeckt.

Die Datierung von Nr. 1 ins 2. Jh. v.Chr. hat Fr.W. v. Bissing zu hoch angesetzt. Nr. 2 gehört in augusteische Zeit und nicht in das 2. Jh. v.Chr., wie H. Hoffmann annimmt.[3] Klassizistische Tendenzen, die zu einem Verlust an Bewegung führen, sind nicht zu übersehen. Durch die Frische seiner Ausführung zeichnet sich Nr. 5 aus. Der Marmorkopf aus Alexandria — leicht nach hinten zurückgeneigt und zu seiner Rechten gedreht — zählt zu jenen seltenen Stücken, die noch etwas von der Dynamik und Vielachsigkeit des Urbildes durchschimmern lassen und nicht in ausdrucksloser Fassadenhaftigkeit erstarrt sind. Die kräftige Modellierung rührt in keinem Punkt an den plastischen Kern. Die Arbeit gehört möglicherweise noch in den Späthellenismus.[1]

---

[1] Vgl. dazu Kraus, *Zeugnisse* 95ff.

[2] *AA*. 1952, 117.

[3] s. Jucker, *Reproduktionen* 82. Die Datierung in augusteische Zeit durch Jucker stützt sich u.a. darauf, daß in demselben Grab neben dem Sarapistondo und anderen Schildchen auch ein Tondo mit einem Kopf des Augustus gefunden worden sei (jetzt in Boston, Museum of Fine Arts Inv.-Nr. 64.701 : Jucker, *Reproduktionen* 82f. Abb. 10).

Hadrianische und antoninische Denkmäler

In hadrianischer Zeit beginnt für den Fransentypus ein energischer Aufschwung, der durch die alexandrinischen Münzen bekräftigt wird.

Hadrianisch ist ein Relief in Paris[2] (Abb. 160) zu datieren, dessen Herkunft seit langem umstritten ist, stilistisch jedoch eindeutig nach Alexandria weist. Dargestellt sind in zwei Reliefschichten stehende Gottheiten, die sich — bis auf den kleinen Harpokrates — nach rechts wenden und offenbar ein Ereignis, das sich auf dem verlorenen Teil desselben Reliefs oder auf einer anschließenden Platte abspielte, verfolgen. Links steht Isis mit dem für sie charakteristischen Gewand

---

Die allgemein akzeptierte Deutung auf Augustus ist neuerdings aufgegeben zugunsten Menanders: *SchwMbll.* 20, 1970, 20ff. Ebenso: H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig*, Röm.-Germ. Forsch. 32 (1972) 53 Taf. 11,3.4. Bei der Frage nach den übergeordneten Gesichtspunkten, die bei der Grabausstattung mit gerade diesen Darstellungen maßgeblich waren, sollte nicht unerwähnt bleiben, daß Sarapis bereits bei Menander vorkommt (zuletzt Fraser II 41 mit Anm. 78. Vgl. auch oben S. 177 mit Anm. 3). Die Deutung des Bostoner Köpfchens auf Menander berührt die Datierung des Sarapisköpfchens deshalb wenig, weil der Stilcharakter die Tondi in augusteische Zeit verweist.

[1] Die Annahme von Kraus (*Zeugnisse* 100), daß keine der alexandrinischen Sarapiswiederholungen vor dem 2.Jh.n.Chr. anzusetzen ist, dürfte nicht zutreffen.

[2] E. Michon, *MonPiot* 25, 1921/1922, 229ff. Taf. 18; J.M.C. Toynbee, *The Hadrianic School* (1934) 43ff. Taf. 23,4; Fr.W. v. Bissing, *Ägyptische Kultbilder der Ptolemaier- und Römerzeit*, AO. 34, H. 1/2 (1936) 10 Anm. 1; *Encyclopédie photographique de l'art* „TEL" III (1938) 296 A; Nilsson II 632 Taf. 11,2; A. Bruhl, *Liber Pater* (1953) 251; K. Schauenburg, *JdI.* 68, 1953, 72; Lauer-Picard 247 Abb. 138; *EAA.* IV (1961) 240 Abb. 287; Picard, *Manuel* 878 Anm. 3; F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Nachdruck der 4. Aufl. (1963) Taf. 7.1.

und einem geschulterten Sistrum, hinter ihr in der rückwärtigen Ebene die ins Profil gedrehte Büste des Sarapis. Rechts der nur zur Hälfte erhaltene Dionysos mit dem Thyrsosstab, dazwischen Harpokrates. Man hat sich gewundert, weshalb Sarapis nur in Büstenform und nicht in voller Größe wiedergegeben ist.[1] Der Gott ist offenbar erst nachträglich zwischen die Dreiergruppe Isis, Harpokrates und Dionysos eingeschoben worden, so daß für seinen unteren Teil kein Platz mehr vorhanden war. Die Ausführung der Büste ist sorgfältig, der Bart geteilt, und über der Stirn findet sich die Fransenfrisur, deren genaue Lockenzahl nicht feststellbar ist. Hinsichtlich der Frage der Verwendung des Reliefs scheint am wahrscheinlichsten, daß es sich um ein Attikarelief eines literarisch nicht bezeugten Bogens für Hadrian in Alexandria handelt mit der Darstellung des *Adventus* des Princeps, der von den Lokalgottheiten der Stadt begrüßt wird[2] (ähnlich wie auf dem linken Attikarelief der Landseite des Trajansbogens in Benevent[3]).

In hadrianische Zeit gehört ebenfalls die kolossale Basaltbüste in der Sala dei Busti des Vatikan[4] (Abb. 161), die — obwohl ihr Fundort nicht bekannt ist — möglicherweise alexandrinischer Herkunft ist. Die Modellierung ist lebhaft und abwechslungsreich, ohne Schematisierung. Die Art der Haar- und Bartbildung findet sich nahezu identisch an einem hadrianischen Kopf im Kunsthandel[5] (Abb. 116). Da es sich bei ihm um Sarapis in unkanonischer Form handelt, wird nicht weiter auf ihn eingegangen. Beiseite bleiben können ferner einige weniger bemerkenswerte Köpfe und Büsten hadrianischer Zeit. Lediglich auf eine Bronzebüste sei besonders hingewiesen[6] (Abb. 170).

---

[1] v. Bissing (s. vorige Anm.) glaubte, Sarapis sei nur deshalb in dieser Form dargestellt worden, weil sein Sitzbild sich nicht mit den übrigen stehenden Göttern vertragen hätte. Ein Blick auf die Darstellungen des Sarapis im Gruppenzusammenhang zeigt, daß auf Reliefs und in der Kleinkunst häufig Sarapis sitzend und die ihn umgebenen Götter stehend wiedergegeben sind.

[2] Weniger wahrscheinlich ist die Vermutung von Ch. Picard (*Manuel* 878 Anm. 3), das Relief gehöre zum alexandrinischen Sarapeum und stamme von der vermuteten hadrianischen Renovierung. Dann wäre Sarapis wohl auffälliger herausgestellt worden.

[3] F.J. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent* (1966) Taf. 12.

[4] Amelung, *Vat.Kat.* II 495f. Nr. 298 Taf. 68; Vat.Neg. XXVIII.2. 185.

[5] Kraus, *Sarapiskopf* 88ff. Abb. 1.

[6] Berlin, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 17583: G. Roeder, *Ägyptische Bronzefiguren.*

Zeitgleich mit der Vatikanbüste ist ein kolossaler Kopf in Baltimore, Walters Art Gallery[1] (Abb. 164), der in Ägypten erworben wurde. Die Detailbildung und die plastische Modellierung ist der Büste in der Sala dei Busti so verwandt, daß der Kopf von dieser nicht zu trennen ist. Die Übereinstimmung erstreckt sich bis in Einzelheiten. Alle sorgfältigen alexandrinischen Wiederholungen haben fünf Locken, so daß ihnen hierin die größte Zuverlässigkeit beigemessen werden kann.[2] Ebenso charakteristisch für die alexandrinischen Sarapiswiederholungen dieser und der antoninischen Zeit ist der flockige Bart, der sich aus einzelnen kräftigen Locken zusammensetzt und nach unten in zwei Büscheln ausläuft.[3]

Der Vatikanbüste und dem Kopf in Baltimore steht eine Reihe von Denkmälern sehr nahe, die bereits in frühantoninische (und teilweise mittelantoninische) Zeit führen. Dabei ist für die Mehrzahl alexandrinische oder ägyptische Herkunft verbürgt. Für die übrigen ist dasselbe Ursprungsland mit Hilfe stilkritischer Überlegungen nachweisbar.

Gesichert ist die ägyptische Provenienz eines kleinen Basalttondos im British Museum[4], der auf der Vorderseite eine Sarapis-Heliosbüste trägt (Abb. 165a). Dem Gott hängen fünf Locken in die Stirn, der Bart ist zweigeteilt, und auch sonst hat sich der Kopist eng an das Vorbild gehalten. Die sechs Sonnenstrahlen im Reliefhintergrund haben den Charakter von ornamentalem Beiwerk zur Füllung der Leerflächen. Der Tondo gehört dem Stil nach in frühantoninische Zeit; dieser Ansatz wird durch die Buchstabenformen der Inschrift

---

Staatliche Museen Berlin, Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung VI (1956) § 72b Taf. 9 a/b. — In den meisten Fällen sind die Bronzen wegen starker Korrosion schlecht datierbar. Etwa hadrianisch : *RA.* 1956 I 72 Abb. 4; de Ridder, *Bronzes* I Nr. 512 Taf. 38; Thiemann, *Vatergottheiten* 28. 130f. C 2; *MonPiot* 52 II 1962, 18ff. Abb. 1.4.5; *BCH.* 92, 1968, 190 Abb. 5/6 (hier Abb. 162). In nachhadrianische Zeit datiert Jucker eine Bronzebüste mit vier Stirnlocken in St. Louis, City Art Museum Inv.-Nr. 6923 (*Reproduktionen* 81 Abb. 2). Sie soll aus der Nähe von Alexandria stammen.

[1] D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 60ff. Nr. 1 Abb. 1/2; *FA.* 1, 1946, 147 Abb. 35.

[2] Vgl. oben S. 80.213.

[3] Vgl. oben S. 82.

[4] H.B. Walters, *BrMQu.* 4, 1929/30, 4f. Nr. 10 Taf. 6; Brady, *Repertory* Nr. 23; Jucker, *Bildnis* 186 (Anm. 8). 187; ders., *Aegyptiaca* 312 Anm. 63; V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 68 mit Anm. 2.

auf der Rückseite bestätigt[1] (Abb. 165b). Der Inschrift ist zu entnehmen[2], daß der Tondo ursprünglich Bestandteil eines *βασίλειον* (bzw. *βασιλεῖα*)[3] war :

Φ ΔΙΔΥΜΙΑΝΟϹ ϹΥΝ ΤΗ
ΜΗΤΡΙ Κ ΤΟΙϹ ΑΔΕΛΦΟΙϹ
Κ ΦΙϹΙΤΙ Κ ΕΥΤΥΧΙ ΤΩ ΚΑΙ
ΑϹΚΛΗΠΙΑΔΗ ΤΟ ΒΑϹΙΛΑΙΝ
ΑΝΕΘΗΚΕΝ.

Die beiden oberen Löcher auf der Rückseite waren ursprünglich wohl Einlassungen für Metallfedern, das untere Loch diente als Einlassung für einen Zapfen. Entweder saß das *βασίλειον* als Schmuck auf einem Götterkopf, oder es war eine selbständige Weihung in einem uns unbekannten Sarapisheiligtum.[4]

Dem Londoner Tondo schließen sich Sarapiden verschiedener Materialien und Formate an. Hingewiesen sei auf einige charakteristische Exemplare : ein Bronzeköpfchen in Baltimore[5] (Abb. 166), den Torso einer Alabasterstatuette in Kairo[6] und die überlebensgroße Statue in Alexandria Inv.-Nr. 3916[7] (Abb. 60), die seit ihrer Auffindung zu den Hauptrepräsentanten der Sarapisüberlieferung zählt. Bei ihr sind die fünf Stirnlocken frei ausgearbeitet und nicht durch

---

[1] G. Klaffenbach schrieb mir freundlicherweise (7.2.67) : »Ich würde an die 2. Hälfte des 2.Jhs.n.Chr. denken.« Walters Datierung ins 1.Jh.n.Chr. ist entschieden zu früh. Von Jucker a.O. übernommen.

[2] P.M. Fraser, *JEA*. 42, 1956, 107 Nr. 10 = *REG*. 69, 1956, 185 Nr. 353 = *SEG*. XIV 849.

[3] Die literarischen und epigraphischen Belege für diesen Kopfschmuck gesammelt bei : H. Seyrig, *AIPhOr*. 13, 1953, 603ff. (*Mél. I. Lévy*). Vgl. auch den Text zu Vidman, *Sylloge* Nr. 524.

[4] Vergleichbar ein Bronzemedaillon mit einer Sarapisbüste vom Fransentypus (P. Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte de la Collection Fouquet* [1911] 45f. Nr. 70 Taf. 21), das als Mittelstück eines Diadems eines Sarapispriesters angesprochen wurde; zustimmend Seyrig a.O. 606 Anm. 2.

[5] D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 65 Nr. 3 Abb. 4; dies., *Catalogue of Classical Bronze Sculpture in the Walters Art Gallery* (1949) Nr. 21 Taf. 9.

[6] Inv.-Nr. 86128 : Reynolds 69f. 118 Abb. 4.

[7] Zuletzt ausführlich : Adriani, *Repertorio* II Nr. 154 Taf. 75, 249-251. s. außerdem W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 274 Abb. 302 und H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 154 Abb. 138.

Puntelli mit der Stirn verbunden. Die starke Hinterschneidung setzt sich nach den Seiten hin in der tiefen Furche zwischen Gesichtskontur und Seitenhaar fort. Seit mittelantoninischer Zeit erfreut sich die freie Ausarbeitung der Stirnlocken wachsender Beliebtheit bei den Kopisten und wird offenbar als Prüfstein ihrer Kunstfertigkeit betrachtet. An dieser Stelle kommt es zu den handwerklich kühnsten Leistungen, die sich freilich mit dem Grad ihrer Virtuosität vom Urbild entfernen. Oft genug brachen noch während der Herstellung einzelne Locken ab, wie aus mehreren antiken Reparaturen zu erkennen ist. Ängstliche Kopisten ließen deshalb am unteren Ende jeder Stirnlocke einen Puntello als Stütze stehen, der in der Vorderansicht unsichtbar blieb; so etwa bei einem Kopf in Alexandria Inv.-Nr. 3394[1] oder bei einer sorgfältigen Büstenwiederholung in einem Blätterkelch aus Hama am Orontes im Kopenhagener Nationalmuseum[2] (Abb. 167). Die künstlerische Herkunft der letztgenannten Büste ist nicht zweifelsfrei zu lokalisieren. Einheimisch syrischer Ursprung ist nicht auszuschließen.[3]

Ägyptischer Provenienz ist der bereits für die Rekonstruktion der Statue des Bryaxis herangezogene Kopf im Genfer Musée d'Art et d'Histoire[4] (Abb. 169a-d). Die Abweichungen und Unzulänglichkeiten in wichtigen Details gegenüber dem Vorbild sind eklatant. Wahrscheinlich handelt es sich um eine provinziell-ägyptische Arbeit, die in einiger Distanz zur künstlerischen Metropole Alexandria entstand und bei der sich der Kopist nur im allgemeinen statuarischen und technischen Aufbau an dem Vorbild orientierte.[5]

---

[1] Reynolds 121 Abb. 16; Adriani, *Repertorio* II Nr. 168 Taf. 80, 265.

[2] H. Ingholt, *Rapport préliminaire sur la première campagne des fouilles de Hama, Archaeologisk-kunsthistoriske Meddelelser* I 3 (1934) 22ff. Taf. 5; P.J. Riis, *Hama-Samlingen* (1943) 32 Abb. 20; H. Jucker, *Genava* 8, 1960, 117 Abb. 2; ders., *Bildnis* 188 Abb. 90.

[3] Etwas zu spät datiert Ingholt a.O. 24 die Büste. — Die zweite aus Hama stammende Sarapisbüste ist ein weniger gelungener Vertreter des Fransentypus (Ingholt a.O. 24f. Taf. 4; hier Abb. 168). Die Wiedergabe ist schematisch und leblos, die signifikante Teilung des Bartes aufgegeben.

[4] H. Jucker, *Genava* 8, 1960, 113ff. Abb. 1; Adriani, *Repertorio* II Nr. 172 Taf. 81,269.

[5] Die Abhängigkeit des ägyptischen Hinterlandes von der Metropole Alexandria in künstlerischer Hinsicht untersucht Kraus, *Zeugnisse* 95ff.

Unter den außerhalb Ägyptens gefundenen mittelantoninischen Wiederholungen des Fransentypus ragt durch Größe und Qualität der Kopf aus dem Sarapeum in Thessaloniki, Archäologisches Museum[1], hervor (Abb. 171). Die Lockenpartie über der Stirn ist weggebrochen, so daß nicht zu entscheiden ist, ob ehemals vier oder fünf Locken in die Stirn fielen. Der Kopf ist zum Einsetzen — wohl in eine Büste[2] — gearbeitet. Zu ihm gesellt sich ein Kopf in Parmas Museo Nazionale di Antichità[3] (Abb. 172) unbekannten Fundortes. Beide Köpfe sind zeitgenössischen — sicher in Alexandria hergestellten — Vertretern des Fransentypus so auffallend verwandt, daß für sie an alexandrinischen Export, der bei derartigen Formaten allerdings selten ist[4], gedacht werden kann.[5]

In mehrfacher Hinsicht bemerkenswert ist eine Bronzebüste in der Sammlung Roger Peyrefitte in Paris[6] (Abb. 174), zu deren richtiger Beurteilung ein weiteres Ausgreifen erforderlich ist. Der Stil verweist sie in antoninische Zeit.[7] Die Details der Frisur, der Gewanddrapierung und der Kalathosdekoration entsprechen weitgehend den üblichen alexandrinischen Sarapiswiederholungen. Von der geläufigen Ikonographie weicht jedoch der Adler auf dem Kalathos mit den ausgebreiteten Flügeln und dem nach links gewandten Kopf ab. Büste und Adler ergeben in dieser Form ein sehr unstabiles Gebilde. Nach Menzel symbolisiert der Adler die religiöse Synthese von Sarapis und Zeus.

---

[1] Museum Inv.-Nr. 897. H. 0,53m, weißer feinkörniger Marmor. O. Walter, *AA.* 1940, 263; Brady, *Repertory* Nr. 71; ders., *HarvSt.* 51, 1940, 65; Salditt-Trappmann 49f. Taf. 22, 43. — Die Publikation des Sarapeums selbst, dessen Auffindung 50 Jahre zurückliegt, ist noch nicht erfolgt. Vorläufige Bemerkungen: *BCH.* 45, 1921, 540f.; Walter a.O. 260ff.; *MonPiot* 50, 1958, 59; Salditt-Trappmann 47ff. — Zur Sarapisverehrung in Thessaloniki: Ch. Edson, *HThR.* 41, 1948, 181ff.; Fraser I 38ff. Die Inschriften bei Vidman, *Sylloge* Nr. 108ff.

[2] Nicht in eine Statue, wie Salditt-Trappmann 49 annimmt.

[3] J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) 309 Nr. 3; Dütschke V Nr. 896; *EA.* 77/8; Brady, *Repertory* Nr. 29 und 87 (doppelt aufgeführt!); A. Frova-R. Scarani, *Parma. Museo Nazionale di Antichità* (1965) 21ff. Nr. 2 Taf. 14; Inst.Neg. Rom 62.235.

[4] Vgl. Grimm, *Zeugnisse* 39ff.

[5] Gleiches gilt für einen Sarapiskopf, der sich 1956 im Kunsthandel befand: Jucker, *Reproduktionen* 80 Abb. 1a/b.

[6] H. Menzel in D.G. Mitten-S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World,* Ausstellungskatalog 1967/68 (1967) Nr. 271; *Archaeology* 21, 1968, 13 mit Abb.

[7] Spätantoninisch ist, vor allem im Hinblick auf die Behandlung des Bartes, eine Basaltbüste in Paris, die allerdings stark ergänzt ist: *Catalogue sommaire* 1370; Brady, *Repertory* Nr. 13. W. Froehner, *Notice de la sculpture antique du Musée Nationale du Louvre* (1878) Nr. 554 hält die Büste zu Unrecht für eine Arbeit des 16. Jhs. (hier Abb. 175).

Als charakteristisches Begleittier des Zeus begegnet der Adler des öfteren im Zusammenhang mit Sarapis und auch besonders in dem hier behandelten Zeitraum. Bei einer Statuette in London sitzen dem Gott gleichrangig rechts Kerberos und links ein Adler zur Seite[1] (Abb. 128). Hierin offenbart sich ein 'Synkretismus', bei dem verschiedene, als wesensverwandt empfundene Gottheiten durch die parataktische Aneinanderreihung ihrer Attribute zu einer einzigen verschmolzen werden sollen, um die gewünschte Wirkungskraft zu verstärken.[2] Entsprechend kommt bei Sarapis etwa auch die Schlange vor, die seine Funktion als Heilgott herausstellen soll. Der Adler in Verbindung mit Sarapis führt jedoch noch in einen anderen Vorstellungsbereich, der nicht auf die religiöse Synthese von Sarapis und Zeus abzielt.

Die Sarapisbüste auf dem Adler

Bei einer formal wie zeitlich eng zusammengeschlossenen Gruppe

---

[1] s. oben S. 189 Anm. 5. Ebenso sitzt auf einer Gemme im British Museum ein Adler an der Seite des Sarapis : *Brit. Mus. Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1777. Vgl. auch M. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale* (1858) Nr. 88. Terrakotta : *Collection de Feu M.R. Sabatier. Catalogue d'une Coll. d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines*, Vente Paris, Hotel Drouot ab 31.3.1890 Nr. 652. Alexandrinische Tetradrachme : B. Kapossy, *SchwNumRs.* 45, 1966, 69 Nr. 99.

[2] Auf einigen Prägungen der Stadt Sinope seit der Zeit des Antoninus Pius trägt der liegende Sarapis auf seiner rechten Hand einen Adler; es ist möglicherweise ein Seeadler (nach B. Pick, *JdI.* 13, 1898, 154.166), das Symboltier von Sinope : Waddington, *Recueil* 202 Nr. 113 Taf. 27,23; 204 Nr. 128 Taf. 28, 1; 204 Nr. 129; 205 Nr. 133 Taf. 28, 3; 207 Nr. 147 Taf. 28, 15; 207 Nr. 152 Taf. 28, 17; 208 Nr. 156/7; 210 Nr. 169; Drexler 8f. (c) Taf. 1,8.

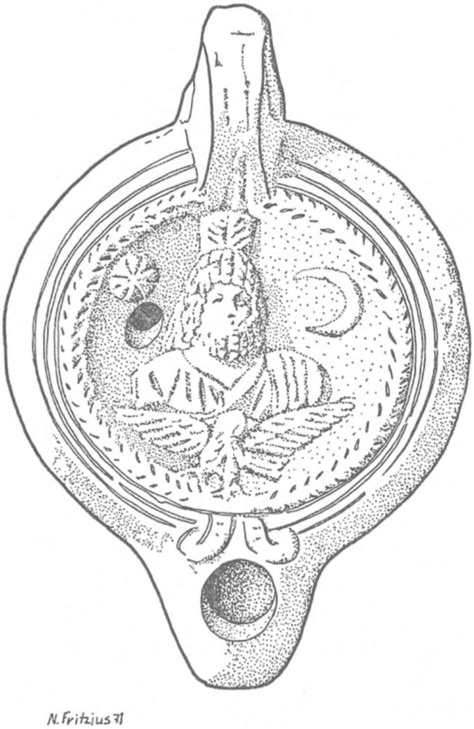


Fig. 2

alexandrinischer Lampen ist auf Spiegel[1] (z.B. Abb. 176) oder Griff[2] (z.B. Abb. 177) die Büste des Sarapis auf bzw. über einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt. Die Büstenform ist wohl mit Bedacht gewählt, da ihr unterer Abschluß sich am besten dem Kontur der ausgebreiteten Schwingen angleichen läßt. Auf einer bedeutenden Zahl von geschnittenen Steinen (Abb. 178-182) vornehmlich östlicher Provenienz und auch auf Münzen (z.B. Abb. 184b) kommt es häufiger vor, daß der Adler frontal ausgerichtet und die Sarapisbüste ins Profil gedreht ist und beide keine direkte Verbindung haben.[1] Doch folgt aus dieser Abweichung nicht, daß eine andere Interpretation zugrunde gelegt werden müßte. In beiden Fällen soll sicher nicht auf die Wesensverwandtschaft zwischen Zeus und Sarapis angespielt werden, denn gelegentlich erscheint z.B. auch die Isisbüste auf bzw. über dem Adler.[1]

---

[1] C.L. Visconti, *BullCom.* 16, 1888, 268; Th. Schreiber, *Expedition E. Sieglin* I (1908) 264 Abb. 200 (hier Fig. 2); P.V.C. Baur, *Catalogue of the R. Darlington Stoddard Collection* (1922) Nr 646 Abb. 117; E. Breccia, *Monuments de l'Égypte gréco-romaine* I (1926) Taf. 40, 3; D. Mackay, *A Guide to the Arch. Collections in the University Museum Beirut* (1951) Taf. 10,7; Reynolds 144 Abb. 35 (hier Abb. 176); H. Menzel, *Antike Lampen*, RGZM. Mainz Kat. 15 (1954) Nr. 308 Abb. 46, 15 (mit falscher Bezeichnung); D.M. Bailey, *OpAth.* 6, 1965, 72 Nr. 255 Taf. 11; T. Szentléleky, *Ancient Lamps* (1969) 95 Nr. 140; 110 Nr. 184. Ein unveröffentlichtes Exemplar in Florenz, Museo Archeologico, Sala VIII Inv.-Nr. 9164. Auf weitere unpublizierte Belege in Genf, Parma, Genua, Fiesole und Volterra hat mich freundlicherweise K. Schauenburg hingewiesen.

[2] Breccia, *Terrecotte* I Nr. 201 Taf. 22, 13; Weber, *Terrakotten* Nr. 14 Taf. 2 (hier Abb. 177).

---

[1] Gemmen z.B. : J.C. de Jonge, *Catalogue d'empreintes du Cabinet des pierres gravées* (1837) Nr. 239; G. Lafaye, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie* (1884) 306 Nr. 139; *Catalogue des antiquités composant la Collection Hakky-Bey*, Vente Paris, Hotel Drouot 31.5.-2.6.1906 Nr. 460; S. Reinach, *Pierres gravées des Coll. Marlborough et d'Orléans usw.* (1895) Taf. 28, 54, 9-11; *Ausführliches Verzeichnis der aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse*^{2} (1899) 377 Inv.-Nr. 9784; *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1273 Taf. 18 (sicher nicht Zeus, sondern Sarapis!); F. Cumont, *RHRel.* 62, 1910, 138f. Abb. 18 = P. Merlat, *RA.* 1947 I 21 Abb. 6; G.M.A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems. Metropolitan Museum of Art* (1956) Nr. 258/9 Taf. 37; B.Y. Berry, *A Selection of Ancient Gems from the Collection of B.Y. Berry*, Indiana Univ. Art Museum Publ. 5 (1965) Nr. 47; G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia* (1966) 100f. Nr. 39/40 Taf. 2; *Catalogue of Egyptian, Greek, Roman and Near Eastern Antiquities*, Auktion Sotheby & Co., London 1.7.1963 Nr. 83 (ohne Abb.); Kopenhagen, Nationalmuseum DFa 735; Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 209. Ein Exemplar in Den Haag wird M. Maaskant-Kleibrink veröffentlichen. Auf weitere Stücke (u.a. in Berlin und Wien) hat mich P. Zazoff hingewiesen. Vgl. auch die Zitate, die V. Scherf in *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* III. *Braunschweig, Göttingen, Kassel* (1970) 32f. zu Nr. 91 Taf. 12 angibt. Ein Neufund: *'Εργ.* 1971, 261 Abb. 313. — In einen anderen Zusammenhang gehören jene Sarapisbüsten über dem Adler, die links und rechts von Feldzeichen flankiert und von Victorien bekränzt werden. Vgl. z.B. Reinach a.O. Taf. 28, 55,2; P. Fossing, *Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos. The Thorvaldsen Museum* (1929) Nr. 1771 Taf. 20; Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 2624 Taf. 23; Münchner Münzhandlung K. Kreß, Versteigerungskatalog 96, München ab 21.6.1954 Nr. 385 mit Abb.; Scherf a.O. 33 Nr 92 Taf. 12 (mit weiteren Belegen). Feldzeichen ohne Victorien: A. Hamburger, *Gems from Caesarea Maritima*, 'Atiqot. English Series VIII (1968) 25 Nr. 2 Taf. 1. Vgl. auch Grimm, *Zeugnisse* 121. Die Victorien sind gegen Mars und Minerva ausgetauscht auf einem Karneol in Kassel: P. Zazoff in *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* III. *Braunschweig, Göttingen, Kassel* (1970) 217 Nr. 84 Taf. 95.

In dem Typenvorrat der alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen kommt die Sarapisbüste über dem Adler zahlreich und in nur geringen Varianten vor. Sie ist dort auf eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne begrenzt[2] : vom 8. Jahr des Hadrian = 123/4 n.Chr.[3] bis zum 6. Jahr des Marc Aurel und des Lucius Verus = 165/6 n.Chr.[4] (z.B. Abb. 184b). Auf Bronze-Emissionen des Hadrian Jahr 18 = 133/4 n.Chr.[5] und des Antoninus Pius Jahr 21 = 157/8 n.Chr.[6] und Jahr 24 = 160/1 n.Chr.[7] werden außer der Büste des Sarapis noch die der Isis, dazu der kleine Harpokrates auf die Fittiche des Adlers genommen[8] (Abb. 185b). Die Sarapis- und Isisbüsten sind einander zugekehrt, während Harpokrates in der Mitte oberhalb des Adlerkopfes steht.[9]

Die inhaltliche Aussage des besprochenen Motivs, dessen Belege bis auf wenige Ausnahmen[1] auf die Klein-[2] und Reliefkunst[3] beschränkt bleiben und dessen Auftreten sich in Alexandria konzentriert, ergibt sich unschwer aus der formalen Analyse. Gemeint ist das zum Firmament Emporgetragenwerden des Gottes durch den Adler. Daß der Vorgang des Tragens dargestellt werden soll, wird auch daraus ersichtlich, daß die Flügel des Adlers in der Regel aufwärts gespreizt sind. Die Himmelssphäre wird gelegentlich bei Gemmen und Terrakotten durch Stern und Mondsichel angedeutet. Auch die beiden Dioskuren auf dem Relief im Museo Capitolino (Abb. 190) dürfen in dieser Richtung interpretiert werden. Sarapis wird zum Beherrscher des Kosmos, zum Kosmokrator.[1] Dem Adler kommt in der hier angewandten allegorischen Symbolsprache eine Funktion zu wie dem später zu behandelnden Globus[2] (Abb. 248ff.). Motivische Abnutzung und eine dadurch bedingte »Verdünnung des Inhalts« ist im Einzelfall natürlich nicht auszuschließen. Es können sich Akzentverschiebungen oder auch tiefgreifende Veränderungen ergeben. Die formale Entlehnung eines Motivs muß nicht in jedem Fall auch die Übernahme des ursprünglichen Inhalts, der sich im Verlaufe der Zeit ändern kann, zur Folge haben. Ungeachtet dieser Problematik ist die Prägnanz und Anschaulichkeit hervorzuheben, mit der die Vorstellung von Sarapis als Kosmokrator ins Bildliche umgesetzt ist. Die Kongruenz von Form und Inhalt hebt zugleich das Epitheton heraus aus dem großen Bereich unscharfer und nicht näher präzisierbarer Gottescharakteristika.

---

[1] z.B.O. Waldhauer, *Die antiken Tonlampen. Kaiserliche Ermitage* (1914) Nr. 411 Taf. 40.

[2] Die weniger exakt datierbaren Gemmen dürften mehrheitlich auch dem 2. Jh. n. Chr. angehören.

[3] *Dattari* 1466 Taf. 22.

[4] Marc Aurel : *Dattari* 3512-14; Milne 2547; ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA. Lucius Verus: *Dattari* 3760 (Taf. 22). 3761; *BMC.Alex.* 1384; *Demetrio* 2228. Zwischen die genannten Prägungen fallen solche aus folgenden Jahren Hadrians : 17 = 132/3 n.Chr. (besonders gut erhaltenes Exemplar in Vente publique 32, Basel 20.10.1966 Nr. 526 Taf. 30; 19 = 134/5 und 20 = 135/6 n.Chr.; aus dem 2.-5. Jahr und dem 20. Jahr des Antoninus Pius. Unsicher sind die Daten mehrerer Stücke in Köln, IfA. — Sehr viel seltener ist der Typus innerhalb der außeralexandrinischen Prägungen anzutreffen, z.B. Stadt Tomis, Severus Alexander : B. Pick - K. Regling, *Die antiken Münzen von Dacien und Moesien* in *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands* I 2, 1 (1910) Nr. 3155 Taf. 13, 26 (hier Abb. 187). Gleiches Rückseitenbild ebenfalls aus Tomis, Gordianus III.: Pick-Regling a.O. Nr. 3389 (ohne Abb.). Stadt Tios, Caracalla : *SNG.v.Aulock, Nachträge* I. *Pontus, Paphlagonien, Bithynien* 15.H. (1967) Nr. 7181.

[5] *Dattari* 1843; *BMC.Alex.* 749 Taf. 14; Münz-Auktion F. Schlessinger, Berlin ab 4.2.1935 Nr. 1593 Taf. 57 (hier Abb. 185a/b). Ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA.

[6] *Dattari* 2856/7; Milne 2355/6.

[7] *BMC.Alex.* 1107.

[8] Die Sarapisbüste allein auf dem Adler außerdem während des 17. Jahres des Antoninus Pius = 153/4 n. Chr. auf alexandrinischen Prägungen : *Dattari* 2820-24; *Demetrio* 1831 (Antoninus Pius); *Dattari* 3208; *BMC.Alex.* 1240 (Marc Aurel).

[9] Von den alexandrinischen Münzen ist ein Achat-Kameo mäßiger Qualität abhängig : Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 11098 Taf. 67.

---

[1] Das Fehlen großformatiger freiplastischer Denkmäler wird durch den Hinweis auf die technischen Schwierigkeiten und die Zerbrechlichkeit hinreichend erklärt. Es sind dieselben Gründe, die auch für die 'Sarapisbüste auf dem Globus' zu nennen sind. s. unten S. 262. Bei dem einzigen bekannten freiplastischen Beispiel wird die Büste hinter dem Adler durch einen Sockel abgestützt. Es handelt sich um die fragmentierte Büste : Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 42 Taf. 23 (hier Abb. 183). Modern zu einem Iuppiter ergänzt; Armhaltung, Gewandung und Drapierung gehören jedoch zu Sarapis. Das Blitzbündel spricht nicht dagegen; es findet sich häufiger bei Sarapisdarstellungen. Zur Götterbüste auf dem Adler vgl. auch die Büste : Waldhauer, *Ermitage* I Nr 41 Taf. 23 (auch Sarapis gemeint ?).

[2] Sarapisbüste des Fransentypus auf einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen über einem altarähnlichen Postament (Terrakotta, H. 0,16 m) : Th. Schreiber, *AA*. 1890, 156 Nr. 3; F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten* II (1903) 377, 10 (dort wird ein entsprechendes Fragment aus Nemi zitiert); hier Fig. 3. — Auf eine Applik in Form einer Sarapisbüste auf einem Adler in Genf weist mich K. Schauenburg hin.

[3] Vgl. z.B. das Weihrelief an *I(ovi) o(ptimo) m(aximo) Dolicheno Serapi et [Isidi I]unoni* aus dem Dolichenum auf dem Aventin, auf dem die Büsten von Sarapis und Isis von einem Adler emporgetragen werden (hier Abb. 190) : A.M. Colini, *BullCom.* 63, 1936, 152 Nr. 16 Taf. 4; H. Demircioğlu, *Der Gott auf dem Stier* (1939) Taf. 4 (D26); A.H. Kan. *Juppiter Dolichenus* (1943) 107 Nr. 174 Taf. 11,17; P. Merlat, *RA*. 1947 I 11 Abb. 1; Pietrangeli, *Monumenti* 40 Nr. 24 Taf. 8; H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) 69 mit Abb. 29; N. Turchi, *Storia delle religioni* II (1954) 698 Abb.; H. Kähler, *Rom und seine Welt* I (1958) Taf. 193 unten; E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* I (1961) Abb. 646; Helbig^4 II (1966) Nr. 1190c (Simon); R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) Abb. 33; Malaise, *Inventaire* 228 Nr. 412. Die Inschrift bei Vidman, *Sylloge* Nr. 391. Vidman, *Isis und Sarapis* 141f. : »Diese Szene hat er (Merlat) mit Recht so erklärt, daß Dolichenus die ägyptischen Gottheiten, die im Augenblick der Apotheose dargestellt sind, in sein Pantheon aufnimmt. Die ägyptischen Götter sollen dem Paar von Doliche zu größerer Macht verhelfen.« F.K. Dörner (*WJh.*32, 1940, *Beibl.* 116) geht von der falschen Vorstellung aus, als wachsen die Büsten von Sarapis und Isis aus dem Adler heraus. Als Parallele verweist er auf eine Stele aus Eskişehir in Bursa mit der Darstellung des Zeus Dagustes (Dörner a.O. 114ff. Nr. 4 Abb. 40). Das knochenartige Gebilde unter dem Adler ist von Bossert als hethitisches Symbol (nicht als Blitzbündel) interpretiert worden. Dörner überträgt diese Deutung zu Unrecht auch auf das Dolichenusrelief. Für die Vorstellung des aus dem Adler wachsenden Gottes hat H.Th. Bossert, *Altanatolien* (1942) 28 mit Abb. 200 an hethitische Götter erinnert. Jedoch bieten die Parallelen kaum Bezugspunkte.

Aus der Häufung des Motivs in der alexandrinischen Kleinkunst sind keine speziellen Schlüsse auf die geographische und ideengeschichtliche Herkunft und Ableitung des Motivs zu ziehen.[3] Dahinter scheinen primär kleinasiatisch-syrische Vorstellungen zu stehen[1], die nur in Alexandria vor und nach der Mitte des 2. Jhs. n.Chr. einen besonders aufnahmebereiten Boden vorgefunden haben.[2]

---

[1] s. dazu Jucker, *Bildnis* 139. Neben dem Adler unter der Büste äußert sich die Vorstellung Sarapis Kosmokrator in der Bildkunst darin, daß der Sarapisbüste ein Globus untergeschoben wird. Eine frühseverische, gut erhaltene Marmorbüste, die die Kosmokratorvorstellung in monumentaler Form herausstellt, kommt weiter unten (S. 260ff.) zur Sprache.

[2] s. unten S. 266ff.

[3] Vgl. F. Cumont, *Études syriennes* (1917) 82ff. 108ff.; ders., *Lux perpetua* (1949) 294f. Dagegen mit Recht A. Falkenstein und H. Stock bei G. Bruns, *MdI.* 6, 1953, 103ff. Anm. 167; V. v. Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, IstForsch. 28 (1970) 47. Stock a.O. 106f.: »Wenn ich die Apotheosen der Römerzeit betrachte, entdecke ich daran keine ägyptischen Elemente. Eher erinnern mich solche Darstellungen an die entsprechenden Vergöttlichungen im kleinasiatischen Raum. Eine Beteiligung von hethitischen Motiven auf dem Wege über kleinasiatische Bindeglieder des 1. vorchristlichen Jahrtausends erscheint mir gegeben.«

Das Motiv des ins Universum emporgetragenen Gottes, das vorher bzw. gleichzeitig zur Kaiserapotheose[3] oder ganz allgemein auch zur Dokumentation der engen Verbindung von Kaiser und Iuppiter[4] benutzt wird[1], ist aber nur dann sinngemäß wiedergegeben, wenn der Adler *unter* der Büste angebracht ist.[2] Dagegen wirkt er *auf* dem Kalathos wie bei der Bronzebüste in der Sammlung Peyrefitte weder formal noch inhaltlich überzeugend. Zudem ist eine Zusammensetzung von Büste und Adler in dieser Form antik nicht für Sarapis, wenn auch für einige andere östlichen Gottheiten belegt.[3] Der Annahme, daß der Adler ursprünglich unter der Büste saß und nur bei der modernen Zusammenfügung an die falsche Stelle geriet, steht entgegen, daß sich weder an Büste noch Adler Befestigungsspuren erhalten haben.

---

[1] s. vor allem Merlat a.O. 10ff. und dens., *Jupiter Dolichenus* (1960) passim. Der Zusammenhang mit Helios bzw. Sol ist offensichtlich. Auf den Prägungen : *Dattari* 2866 Taf. 24 (2. Jahr des Antoninus Pius = 138/9 n. Chr.) und Milne 2334 (20. Jahr des Antoninus Pius = 156/7 n. Chr.) trägt der Adler eine Sarapis-Heliosbüste (im Profil) empor. Dazu W. Weber, *Drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion* (1911) 17f.

[2] Für die Lokalisierung im syrischen Bereich spricht auch der Altar für *Sol Sanctissimus* im Museo Capitolino, der auf der Vorderseite die Solbüste auf dem Adler zeigt, also Sol in der Mittagshöhe seines Laufes. Die Inschrift der linken Nebenseite weist die Stifter als Palmyrener aus. Jüngste Behandlung des Altares von E. Simon in Helbig^4 II (1966) Nr. 1182.

[3] Vgl. dazu ein Kolossalkapitell im Museo Nazionale delle Terme : E. v. Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (1962) 128 Nr. 341 Abb. 640-643. — Einen singulären Typus bringt das 21. Jahr des Hadrian = 136/137 n.Chr. mit dem auf Adlerschwingen *lagernden* Sarapis : *Dattari* 1838 (Taf. 23). 1839-41; *BMC.Alex.* 742 Taf. 14; *Demetrio* 1494/5; Milne 1550. Unveröffentlichte Exemplare in Köln, IfA. und im Berliner Münzkabinett. Man erinnert sich an das Relief mit der *Consecratio* der Sabina (Helbig^4 II [1966] Nr. 1800 [Simon]), auf dem allerdings eine Flügelfrau die lagernde Kaiserin emporträgt. Zum Adler als Symbol kaiserlicher *Consecratio* : *RE.* IV (1901) 902 *s.v. Consecratio* (Wissowa); *Der Kleine Pauly* I (1964) 1278 *s.v. Consecratio* (Eisenhut). Für den privaten Bereich s. Lippold, *Vat.Kat.* III 2 Nr. 610a Taf. 34 und H.G. Horn, *Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik*, BJb. Beih. 33 (1972) 31ff.

[4] s. etwa ein Silber-Tetradrachmon von Tyrus mit der Büste des Trajan auf dem Adler : H. Jucker, *JbBernHistMus.* 39/40, 1959/60, 266 Abb. 1; *Antike Münzen*, Auktion Hess-Leu 45, Luzern 12./13.5.1970 Nr. 513 Taf. 24; vgl. auch Prägungen des Saloninus aus Perge : *SNG. v. Aulock, Pamphylien* 11. H. (1965) Nr. 4753-4755, ein Tetradrachmon aus einer nicht bestimmbaren syrischen Münzstätte mit der Caracallabüste über einem im Profil dargestellten Adler : *Antike Münzen*, Auktion Hess-Leu 49, Luzern 27./28.4. 1971 Nr. 405 Taf. 20 und eine Großbronze des Valerianus II. aus Aspendos : Münzhandlung Dr. B. Peus Nachf. Frankfurt, Lagerliste 4, Juni 1968 Nr. 65 mit Abb. — Als Symbol der Vergöttlichung dient der Adler bei der Büste des Divus Marinus, des Vaters des Philippus Arabs; s. die Prägungen von Philippopolis, mit denen Philippus seine Abstammung zu legitimieren suchte : *BMC.Arabia, Mesopotamia and Persia* 42 Nr. 1ff. Taf. 6, 14.15; R. Delbrueck, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* (1940) Beil. 1, 2: Vente publique 32, Basel 20.10.1966 Nr. 523 Taf. 30.

Die Büste Peyrefitte scheidet damit sowohl für das besprochene Motiv als auch für das Zusammengehen von Sarapis und Zeus aus.

---

[1] Neben Sarapis ist es vor allem Zeus, der auf bzw. über den Adlerschwingen erscheint. Das Motiv entstammt demselben (modifizierbaren) Vorstellungsbereich. Statt vieler Beispiele der Marmortondo in Istanbul, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 2785 (hier Abb. 189). Unter dem Adler ist offenbar wie auf dem Relief vom Aventin ein brennender Altar angedeutet : L. Robert, *Hellenica* 10, 1955, 95 Taf. 11, 3; Inst. Neg. Istanbul 66/8. Auf dem Sockel die Inschrift : *'Ονή(σ)ιμος Μ[ά]νου Δεὶ εὐχήν.* — Das Motiv ist besonders auf Lampenspiegeln so zahlreich verbreitet, daß sich die Nennung von Beispielen erübrigt. s. hier Abb. 188.

[2] Zu dem hier angeschnittenen Fragenkomplex Jucker a.O. 266ff. s. auch B. Schweitzer, *JdI.* 46, 1931, 223 und allgemein zur Symbolik des Adlers : F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (1942). — Bei einer kaiserzeitlichen attischen Grabstatuette scheint ein Adler auf dem Kopf eines alten Mannes zu stehen, in Wirklichkeit dient dem Adler als Standpostament ein Stamm hinter der Figur : Conze IV Nr. 2045 Taf. 446; *EA.* 709 c; O. Walter, *ÖJh.* 43, 1956-58, 108f. Abb. 44 a/b (seine Interpretation des Tieres als »Apotheosevogel« trifft das Richtige).

[3] Vgl. dazu z.B. ein Kalksteinrelief aus Hatra : D. Schlumberger, *Der hellenisierte Orient* (1969) 145 mit Abb. S. 146 und *Holles Kunstgeschichte* I (1972) 85 Abb. Besonders eindrucksvoll erscheint der Adler über einer Mauerkrone als Kopfschmuck der kleinasiatischen Göttermutter auf einem römischen Relief vom Niederrhein : H. Gropengießer, *Das Mannheimer Schloß und seine Sammlungen*, Schriften der Stadt Mannheim H.4 (1940) 76 mit Taf. Abb.; H. Hommel, *Die Antike* 18, 1942, 151 Abb. 19. Die Vorstellung vom Emporgetragenwerden der Gottheit liegt natürlich keiner der beiden Darstellungen zugrunde. — Der Vogel auf dem Kopf der stehenden Göttin der Hydria aus Grächwil hängt unmittelbar mit der Eigenschaft der Göttin als 'Herrin der Tiere' zusammen, ebenso der im Geäst über dem Kopf des Orpheus sitzende Vogel eines Tischfußes in Sabratha : G. de Francovich, *RIA.* 11/12, 1963, 129 Abb. 56; *EAA.* V (1963) 746 Abb. 908; F.M. Schoeller, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Diss. Freiburg 1968 (1969) 29 Nr. A 5. — Wenig ergiebig ist der Hinweis auf den singulären Helm von Ciumeşti, da er einer sehr viel früheren Zeitstufe und einem gänzlich anderen Kulturkreis angehört. Der Vogel hat bewegliche Flügel : M. Rusu, 50. *BerRGK.* 1969, 272ff. Taf. 140ff.

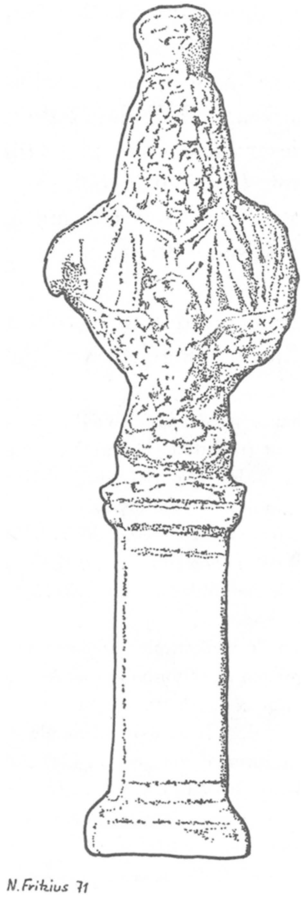


Fig. 3

Sie bleibt aber als qualitativ sehr guter Beleg für den Fransentypus in antoninischer Zeit von Interesse.

Zeitlich und stilistisch steht der Büste Peyrefitte eine in Ambelokipoi gefundene Bronzebüste des Gottes in Athen[1], die aus einem Blätterkelch herauswächst, sehr nahe (Abb. 295). Die weitgehenden Übereinstimmungen betreffen sowohl die Form der Büste und die Wiedergabe von Chiton und Himation, der Haare und des Bartes als auch

---

[1] s. oben S. 110 f. Anm. 4.

Proportionierung und Dekoration des Kalathos. Bemerkenswert ist weiterhin die annähernd identische Höhe beider Büsten. Die Unterschiede insgesamt sind geringfügig und fallen gegenüber den Gemeinsamkeiten nicht ins Gewicht. Die Büste in der Sammlung Peyrefitte soll angeblich aus Kleinasien stammen. Athen als gesicherter Fundort der neuen Büste begünstigt diese Annahme nicht. Bei der Lokalisierung der künstlerischen Provenienz beider Büsten ist ihre außerordentliche Detailgenauigkeit zu berücksichtigen, die die örtliche Nähe zum alexandrinischen Vorbild verrät. Einen hohen Verläßlichkeitsgrad zeichnet auch ein kleines, qualitätvolles Goldblechköpfchen aus der Sammlung F.L. v. Gans im Leidener Rijksmuseum van Oudheden[1] (Abb. 54) aus, das ursprünglich zu einer Statuette gehörte. Die Herkunft aus einer alexandrinischen Privatsammlung läßt über den Herstellungsort des Köpfchens keine Zweifel. Erneut wird die Annahme bestätigt, daß sich unabhängig vom Format die örtliche Nähe zum Urbild bei dem Herstellungsvorgang einer Wiederholung in einem besonderen Maße an Wirklichkeitstreue niedergeschlagen hat. Trotz der Projektion des Vorbildes ins Miniaturhafte überliefert das Köpfchen in Leiden die einzelnen Details, von denen manche erst bei der photographischen Vergrößerung zum Vorschein kommen, sehr präzise.

Um die Jahrhundertmitte ist das Weihrelief von der Via della Conciliazione im Museo Capitolino[2] entstanden (Abb. 191). Dargestellt sind fünf Figuren, deren Mittelpunkt das Sitzbild des Sarapis bildet. Trotz der Zerstörung der Oberseite des Kopfes deuten die auf der Stirn stehengebliebenen Puntelli auf den Fransentypus. Die Rechte des Gottes ruht auf dem mittleren Kopf des Kerberos, während sich seine Linke auf ein Kurzzepter stützt. Die Figuren sind additiv nebeneinander gestellt, Überschneidungen sind vermieden. Ein Handlungszusammenhang ist nicht gegeben. Links von Sarapis steht auf einer kleinen Basis Harpokrates mit Füllhorn, der kaum größer geraten ist als sein kompositorisches Gegengewicht auf der anderen Thronseite — Kerberos. Links vom Gott steht Isis-Demeter, als solche durch ihre matronal-breiten Körperformen, die Fackel im herabhängenden rechten Arm, die Ähren in der Linken und den Halbmond auf dem Scheitel kenntlich.[1] Die weibliche Figur auf der anderen Seite wird durch die schlanken und straffen Formen als die jüngere — also Isis-Kore — ausgewiesen.[2] Sie trägt auf dem Kopf den Kalathos und hält in der Rechten ebenfalls eine Fackel, in der vorgestreckten Linken ein Sistrum.[3] Zur Rechten von Isis-Kore steht der Stifter (möglicherweise ein Sarapispriester) in einem den Körper einschließlich die Hände einhüllenden Himation.[4] In seiner den Götterfiguren ebenbürtigen Größe manifestiert sich sein Selbstbewußtsein. Nicht nur bei der Stifterfigur wird deutlich, daß sie nach einem statuarischen Vorbild — dem späthellenistischen Jüngling von Eretria und Verwandtem — gearbeitet ist. Auch in den übrigen Fällen lassen sich die Vorbilder fassen. Das bei Isis-Demeter vor dem Körper in spitzem Winkel liegende Gewandstück findet sich beispielsweise bei Werken aus Alexandria wieder[5], wo das Relief auch gearbeitet sein dürfte.

---

[1] R. Zahn, *Sammlungen der Galerie Bachstitz* II. *Antike, byzantinische, islamische Arbeiten* (1921) 25 Nr. 89 Taf. 11. Die Datierung Zahns in hellenistische Zeit ist zu korrigieren.

[2] Inv.-Nr. 4371. Blaugrauer Marmor. H. 0,90 m - Br. 1,26 m. H. Fuhrmann, *AA.* 1941, 498f.; *BullCom.* 72, 1946-48, 218 Abb. 21; N. Turchi, *Le religioni misteriche del mondo antico* (1948) Taf. 3; Pietrangeli, *Monumenti* 30 Nr. 15 Taf. 9; Lauer-Picard 239 (Anm. 1). 252 Abb. 140; H. Jucker, *Genava* 8, 1960, 119 Abb. 4; Picard, *Manuel* 881 Anm. 2; *Koptische Kunst, Christentum am Nil,* Ausstellung Essen, Villa Hügel, 3.5.-15.8. 1963 (1963) 207 Nr. 15; Th. Kraus, *MDIK.*19, 1963, 101 Taf. 17; H. Möbius, *Alexandria und Rom, AbhMünchen* NF. H. 59 (1964) 36; Helbig^4 II (1966) Nr. 1185 (Simon); Th. Kraus, *Das römische Weltreich,* Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) Abb. 219b; Malaise, *Inventaire* 229f. Nr. 420. — Über den Fundort herrscht Unklarheit, weil Fuhrmann a.O. die Via della Consolazione in der Nähe des Kapitols (Regio VIII) mit der Via della Conciliazione (*Ager vaticanus,* Regio XIV), dem wirklichen Fundort, verwechselt hat. Vgl. auch K. Parlasca, *RM.* 71, 1964, 203 Anm. 42 und Malaise, *Inventaire* 215 Nr. 394.

---

[1] Bisher wurde sie meist Persephone oder (seit Pietrangeli) Isis-Aphrodite genannt. Zu Isis-Aphrodite : G. Vandebeek, *De interpretatio graeca van de Isisfiguur*, Studia Hellenistica 4 (1946) 77ff. s. außerdem Vidman, *Sylloge* S. 342, Index *s.v.* *Ἶσις Ἀφροδίτη*.

[2] Zu den ähnlichen Koredarstellungen : B. Ashmole, *JHS.* 71, 1951, 25ff.; B. Neutsch, *Studien zur vortanagräisch-attischen Koroplastik*, JdI. Erg.-H. 17 (1952) 38ff.; R. Kabus-Jahn, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus* (1963) 1ff.

[3] Wie deutlich zwischen Demeter und Kore in ihrer Körperfülle unterschieden wird, lehrt ein Blick auf das Weihrelief von Mondragone. — Isis im Gruppenzusammenhang in zwei Erscheinungsformen : *SEG.* XVIII 449 = Vidman, *Sylloge* Nr. 274.

[4] E. Simon in Helbig[4] II (1966) Nr. 1185 hat deshalb auf eine priesterliche Funktion des Stifters geschlossen.

[5] Vgl. z.B. die Statuetten : Adriani, *Repertorio* I Nr. 39 Taf. 34, 99 und Nr. 51 Taf. 39, 113.

Mit fünf Locken ist die Büste aus grünlichem Basalt in der Villa Albani[1] (Abb. 192) ausgestattet. Obwohl in der bisherigen Forschung gelegentlich als beste Sarapiswiederholung angesprochen, hebt sie sich nicht aus der Masse des Materials heraus. Sie gehört in die Mitte des 2. Jhs. n.Chr. Gleichzeitig anzusetzen sind ein Kopf auf moderner Büste in London[2], dem vier Locken in die Stirn fallen (Abb. 193), und zwei Köpfe in Alexandria[3], die den Fransentypus auf dem Niveau der Volkskunst repräsentieren und vermutungsweise für den privaten Kult bestimmt waren.

Der Rest eines offiziellen Monumentes ist in dem 0,90 m hohen (zum Einsetzen gearbeiteten) Marmorkopf in Kairo Inv.-Nr. 27432 erhalten[4] (Abb. 194). Er stellt überhaupt die größte Kopfwiederholung dar, und man wird von ihm einen verhältnismäßig hohen Grad an Präzision erwarten dürfen. Er stammt aus Arsinoë im Faijûm und war ehemals möglicherweise Bestandteil der Kultstatue im dortigen Sarapeum.[5] In die Stirn fallen in regelmäßigen Abständen fünf Locken, die durch je einen Puntello mit der Stirn verbunden waren. Die Ausführung ist in allen Details sorgfältig und korrekt. Der Kopf läßt noch am ehesten etwas von der Majestät des Vorbildes und dessen tiefer Wirkung auf die antiken Betrachter, die bis zur Zerstörung am Ende des 4. Jhs. unvermindert angehalten hat, erahnen. Ungeachtet des Fundortes im Faijûm wird es sich um eine Arbeit der Metropole Alexandria handeln, für die in der Kaiserzeit ein ausgedehnter Künstler- und Kopistenbetrieb angenommen werden darf.[6]

---

[1] J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) 310 Nr. 10; *EA.* 4313/4; Helbig³ II (1913) Nr. 1931; Brady, *Repertory* Nr. 76; J. Charbonneaux, *MonPiot* 52 II 1962, 22 Abb. 7, 24 Abb. 9; Picard, *Manuel* Taf. 22; *EAA.* VII (1966) 205 *s.v. Serapide* Abb. 261; J.J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (1972) 169 Abb. 74; Foto Alinari 27661.

[2] *Brit.Mus.Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1525; Th. Brady, *HarvSt.* 51, 1940, 66; ders., *Repertory* Nr. 24; Inst. Neg. Rom 63.449.

[3] a) Inv.-Nr. 3396 : Adriani, *Repertorio* II Nr. 169 Taf. 80, 266.

b) Inv.-Nr. 23083 : Adriani, *Repertorio* II Nr. 164 Taf. 79, 261; *Koptische Kunst, Christentum am Nil*, Ausstellung Essen, Villa Hügel, 3.5.-15.8.1963 (1963) 207 Nr. 14; *Frühchristliche und koptische Kunst*, Ausstellung Wien (1964) Nr. 758.

[4] Der Kopf ist häufiger behandelt; zuletzt : Adriani, *Repertorio* II Nr. 175 Taf. 82, 273; Inst. Neg. Rom 63.454.

[5] Dazu s. Kraus, *Zeugnisse* 106 Anm. 22 Nr. 2.

[6] Anders K. Schefold, *AntK.* 11, 1968, 57. Aufgrund der schwierigen Ausgrabungs-

Der Kopf gehört in die Spätzeit des Antoninus Pius; Kolossalität und Entstehungszeit teilt er mit einem zweiten Kopf (Stein) in Alexandria[1] (Abb. 195). Trotz der materialbedingten Unterschiede stehen sich beide Köpfe sehr nahe. Puntellireste zeugen von ursprünglich fünf in die Stirn fallenden Locken. Zu den Seiten hin und in den rückwärtigen Partien ist die Ausarbeitung stark schematisiert und vereinfacht.

Diese Feststellung gilt für die Mehrzahl der großen Wiederholungen. Die großformatigen kaiserzeitlichen Wiederholungen — Büsten oder Statuen — waren als offizielle Kultbilder meist vor geschlossenen Rückwänden aufgestellt und mit Ausnahme weniger Beispiele ausschließlich auf Frontalansicht hin angelegt. Dagegen sind die hellenistischen Wiederholungen (Anastoletypus) weniger von der Vernachlässigung der Rück- und Nebenseiten betroffen, weil sie als Werke mit geringer Höhe meist dem privaten Kult dienten und ihre Aufstellung aufgrund der gewünschten Beweglichkeit beliebig war. Die Frage der Aufstellung führt jedoch noch in einen anderen Problemkreis, der an dieser Stelle nur kurz berührt werden kann, der aber unmittelbar mit den Sarapiden des 2. Jhs. n.Chr. verknüpft ist. Er betrifft die Funktion einzelner Denkmäler als

Orakelstatuen.

Orakelgott ist Sarapis offenbar verhältnismäßig früh gewesen[2]; als Pantheos zählte er in der Kaiserzeit natürlich ebenso zu den

---

situation in Alexandria ist die Topographie der Stadt nur in allgemeinen Zügen bekannt. Es kann aber trotz des Fehlens von direkten Nachweisen von Kopistenwerkstätten als sicher gelten, daß es solche gegeben hat. Die zahlreichen in Alexandria gefundenen Sarapiden müssen größtenteils dort entstanden sein. Weber, *Terrakotten* 28 : »Wir müssen deshalb daran denken, daß im alexandrinischen Sarapeum wohl eine Bildhauerschule die Lieferung der Tempelstatuen besorgt hat, die man im Außendienst gebrauchte.«

[1] H. 0,51 m: Adriani, *Repertorio* II Nr. 155 Taf. 76, 252; Kraus, *Sarapiskopf* 94 Abb. 4; *EAA*. VII (1966) 207 *s.v. Serapide* Abb. 262.

[2] s. *UPZ*. I 31ff. Inwieweit er dabei an Eigenschaften seines memphitischen Vorgängergottes Osorapis anknüpft, ist unklar; jedenfalls gab es in Ägypten bereits in vorptolemäischer Zeit ein entwickeltes Orakelwesen. Vgl. H.-M. Schenke, *Das Altertum* 9, 1963, 67ff. und S. Morenz, *Gott und Mensch im alten Ägypten* (1965) 108ff. Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang die angebliche Orakelanfrage des Nikokreon, der um 311/10 v.Chr. gestorben ist, an Sarapis über dessen Wesen : Macrobius, *sat.* I 20, 16f. Obwohl diese Nachricht kaum authentisch sein wird, sondern die Tendenz verrät, den Sarapiskult ins vorletzte Jahrzehnt des 4. Jhs.v.Chr. zu verlegen, ist ihr

orakelnden Göttern wie Ammon[1], Apis[2] und viele andere Gottheiten. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Orakeln bzw. Orakelantworten, die die Gläubigen vom Gott im Tempel (also von einer Statue) erhielten, und solchen, die sie im Traum bekamen. Bei Artemidoros[3] finden sich einige Traumorakel des Sarapis. Ailios Aristeides spricht von Traumorakeln des Asklepios und Sarapis[4]; ihm selbst wurden von Sarapis und Isis Orakel gegeben.[5] In der delischen Sarapisaretalogie[6] erhält Apollonios, der in der dritten Generation das Amt des Sarapispriesters auf Delos verwaltet, im Traum vom Gott die Anweisung zum Bau eines Sarapistempels (Z. 13ff.).[7] Derartige Traumanweisungen des Sarapis sind häufig. In den Papyri findet sich dafür die stereotype Formel: *κατὰ πρόσταγμα τοῦ Σαράπιδος*. Zur Lösung der Traumorakel des Sarapis gab es freiberufliche[8] oder im Sarapistempel angestellte Traumdeuter, außerdem stand eine größere Zahl von Traumdeutern verfaßter Bücher über Traumorakel des Sarapis zur Verfügung.[9] In einer delischen Inschrift trägt ein Traumdeuter den beziehungsreichen Namen *Σαραπίων*.[10] Zur Lösung eines vorangegan-

---

doch im ganzen zu entnehmen, daß die Fähigkeit zu orakeln Sarapis verhältnismäßig früh eigen gewesen sein muß. Richtig wird die Stelle des Macrobius m.E. von Fraser I 46 und Nilsson II 157 Anm. 1 bewertet. Für die Historizität haben sich entschieden: Roeder, *Sarapis* 2415; *RE.* XVII (1937) 358 *s.v. Nikokreon* (Stähelin); U. Wilcken, *UPZ.*I 83 und *APF.* 9, 1930, 225; Vidman, *Isis und Sarapis* 27ff. Wenig wahrscheinlich ist die Lösung von N. Greipl, *Philologus* 85, 1930, 172.

[1] P. Straßb. 221 : H.C. Youtie, *TrAPhAss.* 95, 1964, 325ff. Nr. 8.

[2] E. Kießling, *APF.* 15, 1953, 26 mit Anm. 8.

[3] V. 92-94. Dort hat die Traumbegegnung mit Sarapis immer den Tod zur Folge.

[4] *in Sarap.* 7. s. dazu Höfler, *Sarapishymnus* 29.

[5] *Sacra oratio* IV 97.

[6] Letzte kommentierte Edition : Engelmann, *Sarapisaretalogie* (s. Abkürzungsverzeichnis).

[7] s. auch A. Henrichs, *ZPE.* 1, 1967, 188. — In einem Mailänder Papyrus offenbart sich Sarapis Alexander d. Gr. im Traum; zuletzt : R. Merkelbach, *APF.* 17, 1962, 108f. Dazu gehört Ps.-Kall. I 33. Wichtig die neue Handschrift Suppl. gr. 689 der Bibliothèque Nationale in Paris zu Ps.-Kall. I 34 : *Χρησμὸς Σαράπιδος ἐπὶ Νεκτεναβῷ βασιλεῖ Αἰγύπτου φυγόντι ἐξ αὐτῆς καὶ παντελῶς ἀφανεῖ γεγόντι* (J. Trumpf, *ClMediaev.* 26, 1965,86 Nr. 4).

[8] O. Rubensohn in *Festschrift J. Vahlen* (1900) 1ff.; ders., *AA.* 1901,201 Nr. 11 Abb. 3.

[9] Vgl. Artemidor II 44.

[10] Roussel 133 Nr. 84.

genen Orakels erscheint Sarapis selbst nur einmal in Alexandria einem seiner Gläubigen im Traum.[1]

Pausanias[2] überliefert im Zusammenhang mit einer seltsam orakelnden Statue im achaischen Pharai, daß *τοιαύτη καὶ Αἰγυπτίοις ἐτέρα περὶ τοῦ Ἄπιδος τὸ ἱερὸν μαντεία καθέστηκεν.* Diese Aussage bestätigen in übertragenem Sinn drei Papyri aus Oxyrhynchos, in denen Orakelanfragen an Sarapis gestellt werden: Im ersten von einem Unbekannten an Sarapis-Helios[3], im zweiten von einer gewissen Nike an Zeus-Helios-Sarapis[4] und im dritten von einem Menander ebenfalls an Zeus-Helios-Sarapis.[5] Der Inhalt der drei Texte macht deutlich, wie sehr die Antike mit all ihren Belangen schon im 1. und 2. Jh. n.Chr. dem Orakelwesen verfallen war.[6] »*Τοῦτό μοι δός*« heißt es in zwei Fällen am Ende der Papyri. Es wurde also von Sarapis eine Äußerung erbeten.[7] Unklar bleibt, ob der Frager sie im Traum erwartete oder ob er sie sich von einer Sarapisstatue in seinem Ort geben ließ. Die letztere Möglichkeit erscheint wahrscheinlicher, da Sarapis in der Regel im Traum keine Orakellösungen gibt. Dies führt zurück zur Frage der Aufstellung.

Es existierten Sarapisstatuen, die so dicht an eine Rückwand gerückt waren, daß der Sarapispriester — dem Gläubigen unsichtbar —

---

[1] Artemidor IV 80. Vgl. auch *Anthologia Graeca* IX 378. Dort erscheint Sarapis einem Mörder in zwei Nächten hintereinander im Traum.

[2] Pausanias VII 22,4.

[3] P. Oxy. VIII 1148.

[4] P. Oxy. VIII 1149.

[5] P. Oxy.IX 1213 : *[Διὶ ʽΗ]λίῳ μεγάλῳ Σαράπιδι*
[καὶ] τοῖς συννάοις θε-
[οῖς·] ἀξιοῖ Μένανδρος·
[εἰ] δέδοταί μοι γαμῆσαι
[τοῦ]τό μοι δός.

Dazu A. Wilhelm, *APF*. 15, 1953, 73; E. Kießling, *APF*. 15, 1953, 16f. und H.G. Gundel, *Weltbild und Astrologie in den griechischen Zauberpapyri*, Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte 53 (1968) 9 Anm. 34.

[6] In seiner Funktion als *σωτήρ* erteilt Sarapis in einem Berliner Papyrus des 2. oder 3. Jhs.n.Chr. ein Orakel : A. Abt, *ARW*. 18, 1915, 257ff.

[7] In der Inschrift : *Milet* I 7 (1924) 302f. Nr. 205b erbittet der Sarapisanhänger Karpos entweder vom didymeischen Apollon (oder von Sarapis selbst?) ein Orakel. — In der Mitte des 3. Jhs.n.Chr. fragt die Stadt Stratonikeia in Karien auf Befehl des Sarapis das Orakel des Zeus Panemerios : *CIG*. II 2717 = Vidman, *Sylloge* Nr. 282.

von hinten oder von unten Zugang zu dem leicht aufgebohrten Mund des Gottes hatte. Durch ihn beantwortete der Priester die an den Gott gestellten Orakelanfragen in der Rolle des Gottes.[1] Eine Rückansicht der Statue war dabei unmöglich, Seitenansichten unerwünscht. Derartige Praktiken hat Theophilos, Bischof von Alexandria, jener Theophilos, der auch für die Vernichtung des Kolosses des Bryaxis verantwortlich ist, seinen verblüfften Zeitgenossen bloßgelegt.[2]

Die Überraschung mag von den christlichen Autoren zwecks einer wirkungsvolleren Darstellung in übertriebener Weise geschildert worden sein, denn die Manipulationen der Priester an den Götterbildern werden manchen Gläubigen natürlich nicht verborgen geblieben sein. In den verschiedenen Bestrebungen, die Götterbilder mit menschlichen Fähigkeiten auszustatten, sie ihrer Zeitlosigkeit zu berauben und bis zu einem gewissen Grad zu 'vermenschlichen', spiegelt sich ein verändertes Verhältnis der Priester und Gläubigen zur Gottheit bzw. zum Götterbild. Auf einer anderen Ebene äußert sich die Aktualisierung der Götterbilder im Sinne der 'Vermenschlichung' seit spätantoninischer Zeit in verändernden Eingriffen vor allem in die durch das alexandrinische Kultbild festgelegte Physiognomie des Gottes. Davon wird noch an anderer Stelle zu sprechen sein.

---

[1] Th. Hopfner, *Plutarch, Über Isis und Osiris* II (1941) 133.

[2] Theodoret, *hist. eccl.* V 23; Rufin, *hist. eccl.* XI 23. Eine genaue Beschreibung eines Kopfes, der göttliche Erklärungen spricht, bei Hippolytos, *refutatio omnium Haeresium* IV 41. Es gibt eine Reihe antiker, besonders natürlich christlicher Autoren, die sich mit derartigen Manipulationen an Götterbildern befaßt haben. Die Belege bei F. Poulsen, *ActaArch.* 16, 1945, 178ff. s. auch *RE.* IX A (1967) 2143f. *s.v. Xoanon* (Gross). Die Tendenzen zur 'Vermenschlichung' der Götterbilder äußern sich neben den zahlreichen Versuchen, vermittels technischer Kunstgriffe den Statuen Bewegungsmöglichkeiten und die Fähigkeiten zu allgemein-menschlichen Lebensäußerungen zu geben, in Eingriffen in die Physiognomie der kopierten Götterbilder. Die Folge ist ein ungewöhnliches Maß von Porträthaltigkeit, das sich im Falle der Sarapiswiederholungen zunehmend seit spätantoninischer Zeit bemerkbar macht. Zu diesem Thema vgl. die Ausführungen unten S. 248ff. mit der dort zitierten Literatur.

Das Bedürfnis der Zeit nach *communio loquendi cum diis* führte zu den seltsamsten Bildungen 'vermenschlichter' Götter. So hören wir von einer Statue, die die Augen bewegte (Lukian, *de Syria dea* 36), von Götterbildern, die man habe seufzen hören, die sich weggewendet und die Augen geschlossen hätten (Plutarch, *Camillus* 6; vgl. auch Plutarch, *Timoleon* 12), von einer sprechenden Statue (Plutarch, *Camillus* 6) und von orakelnden Göttern (Pausanias VII 22, 2-3). Das führte so weit, daß es zur Kunst wurde, zwischen lebenden und nichtlebenden Statuen zu unterscheiden. Suda *s.v. Heraiskos* wird ein Mann erwähnt, der diese Fähigkeit besaß. Einen minutiösen und kostbaren Bericht über antike Gaukeleien, den Orakelbetrieb und die Orakelpraktiken ist uns in der Erzählung des Lukian über das Leben des Alexandros von Abonuteichos in Paphlagonien erhalten (s. Nilsson II 472ff.). Um 150 n.Chr. gegründet hielt sich ein Asklepios-Glykonorakel bis in die Mitte des 3. Jhs.n.Chr. — Zu den Orakeln im 2. Jh.n.Chr. s. noch W. Hüttl, *Antoninus Pius* I (1936) 187ff.

Für Sarapis ist im Zusammenhang mit Orakelstatuen eine leider unveröffentlichte Kolossalbüste des Fransentypus aus schwarzem Basalt anzuführen.[1] Das hochpolierte dunkle Material mag ein Gefühl der Unheimlichkeit ausgelöst und somit den Grad der Gläubigkeit des Fragers noch verstärkt haben. Der Mund ist geöffnet und die Rückseite des Kopfes ausgehöhlt, so daß der Priester oder besser der *ψευδόμαντις*, wenn die Büste gegen eine feste Rückwand befestigt wurde, bequem und unerkannt orakeln und im Sinne des Gottes antworten konnte. *Χρησμοὶ αὐτόφωνοι* hießen derartige Statuenorakel[2]; die sich in oder hinter den Statuen verbergenden Priester können als *ἱερόφωνοι* in der speziellen Bedeutung des Wortes angesprochen werden. Auf der Basis einer Statuette alexandrinischer Provenienz in Turin[3] (aus der Mitte des 2. Jhs. n.Chr.) wird ein gewisser

---

[1] Reynolds 123f. Die Büste befand sich nach dem Krieg für einige Zeit bei dem Antiquitätenhändler R. Nahman in Kairo. — Vielleicht verbirgt sich auch hinter einer kolossalen Sarapismaske in Alabaster aus der Auktion de Fegervary - de Pulsky, Paris, Hotel Drouot 18.-23.5.1868 Nr. 344 ein Denkmal, das in den hiesigen Zusammenhang gehört. Aber das bleibt Spekulation, solange sich das Stück nicht identifizieren läßt. — Ein geöffneter Mund bei Sarapis kann also durch die Funktion des Orakelns bedingt sein. Daneben gibt es freilich auch Köpfe mit geöffneten Lippen, die nachweislich nicht zum Orakeln bestimmt waren. Das Problem läßt sich in den meisten Fällen mit einem Hinweis auf den Stil der hinter den jeweiligen Kopien stehenden Originalen ausreichend begründen. Zu weitgehend erscheint die Formulierung K. Schefolds, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen* (1959) 116 von einem »leicht geöffneten Mund, der zu den Toten spricht«.

[2] Lukian, *Alex.* 26. Die gleiche Praktik ist bei einer Epikurbüste in Kopenhagen, die in der Spätantike zu einer Orakelbüste mißbraucht wurde, angewandt : F. Poulsen, *ActaArch.* 16, 1945, 179ff. Abb. 2-5; Poulsen, *Cat.Sculpt.* Nr. 416; P.E. Arias, *JdI.* 68, 1953, 114Abb. 16; G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks* II (1965) 197 Nr. 21 Abb. 1178/9.

[3] *CIG.* III 4684; W. Otto, *Priester und Tempel im hellenistischen Ägypten* I (1905) 114; G. Pesce, *BArchAlex.* 32, 1938, 60ff.; Adriani, *Repertorio* II Nr. 209 Taf. 98, 223/4. S. de Ricci, *RA.* 1906 II 380f. Nr. 39 bezeichnet die Statue zu Unrecht als Sarapis.

Bassos, Sohn des Straton, als *ἐπιμελητὴς τοῦ τόπου καὶ ἱερόφωνος τοῦ κυρίου Σαράπιδος* bezeichnet. Eine andere Inschrift nennt einen Embes als *προφήτης τοῦ Διὸς Ἡλίου μεγάλου Σαράπιδος.*[1] Sein eigenes Schicksal vorauszusagen, war der alexandrinische Gott allerdings außerstande. Schon drei Jahrhunderte vor seinem gewaltsamen Ende durch die Christen prophezeite ein sibyllinisches Orakel (V 487f.)[2] : *καὶ σύ, Σάραπι, λίθους ἀργοὺς ἐπικείμενε πολλούς,*
κείσῃ πτῶμα μέγιστον ἐν Αἰγύπτῳ τριταλαίνῃ.

Die Frage der Aufstellung, nach der sich der Grad der Ausarbeitung an den Seiten und auf dem Rücken richtet, und der Orakelfunktion betrifft nahezu ausschließlich den Fransentypus. Einerseits, weil die großformatigen Sarapiden der Kaiserzeit dem Fransentypus angehören, und andererseits die Sucht, gerade von Sarapis Orakel zu erhalten, erst in der Kaiserzeit in größerem Stil einsetzt.

Eine Büste (wohl ägyptischer Provenienz) ehemals im Kunsthandel[3] fällt durch die ungewöhnliche Anordnung der Stirnfransen auf (Abb. 196). Die Locken und die beidseitig das Gesicht begrenzenden Haarsträhnen lassen nicht wie sonst üblich Zwickel in rechtwinkliger Form frei. Hier sind die beiden Haarpartien in einem gleichmäßig ovalen Bogen zusammengefaßt, der das Gesicht umrahmt. Diese provinzielle

---

— Bei den Grabungen im alexandrinischen Sarapeum sind mehrere tunnelartige Gänge gefunden worden. Ob sie dem hier behandelten Zweck dienten, ist auch mit Hilfe der neuesten Zeichnungen bei Adriani angesichts der unübersichtlichen Grabungsbefunde nicht zu entscheiden. Bei A. Rowe - B.R. Rees, *BJohnRylandsLibrary* 39, 1956/57, 490 werden sie als Orakelgänge angesprochen; vgl. dazu A. Wace, *JHS*. 65, 1945, 108. Die große Kultstatue in Alexandria ist offenbar nicht in eine Orakelstatue verwandelt worden, sonst hätte es Theodoret wohl überliefert. — Eine begehbare Statue vermutet Salditt-Trappmann (6 mit Anm. 12) in der Kultstatue, die ehemals in dem Kızıl Avlu genannten Ruinenkomplex zu Pergamon gestanden hat. Weiteres zu diesem Bau unten S. 381 Anm. 3.

[1] *CIG*. III 5898 = *IG*. XIV 1084 = Vidman, *Sylloge* Nr. 384. Vgl. weiterhin *RE*. XXIII (1959) 810 g-i *s.v. Prophetes* (van der Kolf) und Vidman, *Sylloge* Index S. 348 *s.v. προφήτης*.

[2] Nach der Ausgabe von A. Rzach, *Χρησμοὶ Σιβυλλιακοί. Oracula Sibyllina* (1891). — Clemens Alexandrinus, *Protr*. IV 50, 3 wiederholt die Stelle. Zur Datierung des V. Buches in domitianische Zeit : Nilsson II 481.

[3] Auktionskatalog H. Helbing, München 18.9.1918 Nr. 1004 Taf. 14; Jucker, *Bildnis* 188 Abb. 95; Inst. Neg. Rom 63.458.

Eigenart läßt an eine außeralexandrinisch-ägyptische Entstehung denken; die Büste ist am ehesten ein Werk des Hinterlandes: der Chora.

Denkmäler aus der Chora

Der Bedarf des Hinterlandes an Sarapisdenkmälern war, soweit die Funde erkennen lassen, gemessen an Alexandria geringer. Wenn die Intensität der Sarapisverehrung an der Zahl der plastischen Sarapisstatuen und -statuetten ablesbar ist, hat der Sarapiskult in der Chora (mit Ausnahme des Faijûm) eine im Verhältnis zu Alexandria bescheidene Rolle gespielt. Dem widerspricht nicht die Notiz des Ailios Aristeides[1], der eine Zahl von 42 Sarapisheiligtümern innerhalb Ägyptens für die Frühzeit des Antoninus Pius überliefert.

Aus der Chora stammen vielfach großplastische Sarapiden, in denen lokale Kultstatuen zu sehen sein dürften. Die kleinen, ungenauen und minderwertigen Sarapiden, wie sie sonst allgemein für peripher gelegene Gebiete charakteristisch sind, fehlen in dem zu erwartenden Maße. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Sarapis innerhalb der Reverstypen der Nomoi-Prägungen nicht erscheint.[2] Zwar mögen unglückliche Fundumstände dieses einseitige Bild begünstigen, doch steht fest, daß die Bevölkerung der Chora den mit Hilfe des Sarapis propagierten Assimilationsbestrebungen des Königshauses nur langsam nachkam. Eine Mischkultur, wie sie ursprünglich von Ptolemaios I. Soter geplant war, hat sich offenbar nur zögernd und spät entwickelt.

Für den Hellenismus sind die Isolierungstendenzen, die zu zwei sich autonom entwickelnden Bevölkerungsteilen führten, eindeutig.[3]

---

[1] *in Sarap.* 32. Diese Zahl orientiert sich wohl an der traditionellen Zahl der Nomoi (22 oberägyptische und 20 unterägyptische), die jedoch in römischer Zeit etwas höher lag (*RE.* XVII [1937] 839 *s.v. Nomos* [Kees]). Über die wirkliche Zahl der Sarapeen sagt die Notiz des Ailios Aristeides nichts aus.

[2] Dort dominieren lokal-ägyptische Themen und Götter.

[3] Dies hat W. Peremans an der Zweisprachigkeit im ptolemäischen Ägypten nachgewiesen. Deutlich hat er die Zweigleisigkeit in der kulturellen Entwicklung herausgearbeitet. Zuletzt: *Entretiens Fondation Hardt* VIII (1962) 121ff. und in *Studien zur Papyrologie und antiken Wirtschaftsgeschichte, Fr. Oertel zum 80. Geburtstag,* hrsg. von H. Braunert (1964) 49ff. Daraus geht klar hervor, daß sich Griechen und Ägypter

Die Griechen und Griechenstämmigen in Alexandria verehrten Sarapis, während die Landbevölkerung z.T. an der Verehrung traditioneller Gottheiten festhielt[1] und weiterhin (noch während des 1. Jhs. n.Chr.) nach Memphis oder Abydos pilgerte. Das änderte sich erst im 2. Jh. n.Chr.[2] Aus mehr als 200 Briefen mit der Formel *τὸ προσκύνημά σου ποιῶ τῷ Σαράπιδι* ist der Besucherstrom aus der Chora zum Wallfahrtsbild nach Alexandria ins Sarapeum bekannt.[3] H. Braunert hat zuletzt betont, daß die Briefe mit dieser Formel von Alexandria aus geschrieben wurden, d.h., die Verehrung vollzog sich im *alexandrinischen* Sarapeum. Es sind Einzelfälle, wenn konservative Einheimische z.T. auch weiterhin an der Apis- oder Osirisverehrung festhielten, wie die Umwandlung der erwähnten Briefformel in *τὸ προσκύνημά σου ποιῶ καθ' ἑκάστην ἡμέραν παρὰ τῷ κυρίῳ Ἄπιδι*[4] in einigen Fällen beweist.

Die übermächtige Wirkung des Sarapiskultes hat die Vereinheitlichungstendenzen in der Kaiserzeit gefördert. Noch im 3. Jh. n.Chr.

über alle Vereinigungsbemühungen hinweg getrennt entwickelt haben. Es ist bezeichnend, wenn Ptolemaios IV. Philopator bei seiner Ansprache an die Truppen vor der Schlacht bei Raphia sich Dolmetscher bedienen mußte, um von allen Soldaten verstanden zu werden : Polybios V 83. Vgl. auch H.-J. Thissen, *Studien zum Raphiadekret,* Beitr. zur klass. Phil. H. 23 (1966). Die Beobachtungen von R. Merkelbach in *Miscellanea di Studi alessandrini in memoria di A. Rostagni* (1963) 469ff., daß die Erigone des Eratosthenes aus griechischen wie ägyptischen Vorstellungen heraus interpretierbar ist, mag grundsätzlich richtig sein. Nur ist dieses Element auf dem Wege zu einer Mischkultur sicher im 3. Jh.v.Chr. noch nicht zum Tragen gekommen, allein schon aus sprachlichen Schwierigkeiten. Vgl. dagegen S. Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten, SBLeipzig* Bd. 113 H. 5 (1968) 38f. Anm. 2 mit dem Hinweis auf F. v. Schwind, *Zur griechisch-ägyptischen Verschmelzung unter den Ptolemäern* in *Studi in onore di V. Arangio Ruiz* II (1952/53) 435ff.

[1] Deshalb ist die Formulierung von E. Bayer in *Saeculum Weltgeschichte* II (1966) 348 »Aber Sarapis, der weit über die Ptolemäerzeit hinaus ein Jahrtausend lang Wunder wirkte, wurde trotz der Zeusähnlichkeit seines Kultbildes in Alexandrien von den Ägyptern so sehr usurpiert ... « zumindest für den Hellenismus unzutreffend.

[2] H. Braunert, *Die Binnenwanderung. Studien zur Sozialgeschichte Ägyptens in der Ptolemäer- und Kaiserzeit,* Bonner Historische Forschungen 26 (1964) 205.

[3] Braunert a.O. 147.204 f. 307.417. Demnach tritt die Formel erstmals etwa an der Wende vom 1. zum 2. Jh.n.Chr. auf.

[4] So in P. Mich. 4961 : E.G. Turner in *Studien zur Papyrologie und antiken Wirtschaftsgeschichte, Fr. Oertel zum 80. Geburtstag,* hrsg. von H. Braunert (1964) 32ff.; weiterhin E.G. Turner, *Recherches de Papyrologie* 2, 1962, 117ff.

nahm man erhebliche Entfernungen in Kauf, um Sarapis an seinem Ursprungsort, in der *διασημοτάτη Αἰγύπτου μητρόπολις*[1], zu verehren. Bemerkenswert bleibt dennoch die vergleichsweise kleine Zahl und die geringe Streuung der Sarapisdenkmäler auf dem Niveau der Volkskunst im 2. Jh. n.Chr. Die Gründe dafür sind im einzelnen schwer durchschaubar. Einiges scheint darauf hinzudeuten, daß sich die Verehrung in besonderem Maße auf Alexandria konzentrierte. Andererseits wäre es aber merkwürdig, wenn sich der Pilger der Chora kein Erinnerungsbildchen mit in seinen Heimatort genommen oder dort gekauft hätte. Diese naheliegende Annahme bestätigen allerdings nur die Ortschaften im Faijûm und im oxyrhynchitischen Gau. Die Fundstatistik deckt sich dort mit derjenigen der Papyri. Dies mag als Hinweis dafür gewertet werden, daß für das alexandrinische Hinterland und die übrigen ägyptischen Gaue ungleiche Fundumstände vorliegen.[2]

In dem angedeuteten Zusammenhang sind mehrere kleine Sarapisbüsten (aus lokalen Steinsorten) ägyptischer Herkunft von Interesse, die auf der Unterseite jeweils ein tiefes Einlaßloch haben. Die Büsten konnten auf einen Stab gesetzt werden, der seinerseits in einem getrennt gearbeiteten Sockel verankert wurde. Sockel und Stäbe von Sarapisbüsten haben sich nicht erhalten. Es handelt sich vermutlich um in mehrere Teile zerlegbare Götterbilder, die Sarapisgläubige bei Prozessionen oder auf ihren Reisen begleiteten.[3] Die Qualität der einzelnen Exemplare ist unterschiedlich. Sie mögen teils in Alexandria, teils in der Chora gearbeitet worden sein. Von einer Alabasterbüste (Anastoletypus) in Venedig[4] (Abb. 120) war bereits an anderer Stelle die Rede. Angefügt werden können Büsten in Tübingen[5], Amsterdam[6]

---

[1] Steph.Byz. *s.v. Μέμφις.*

[2] Die Frage nach dem Verhältnis der alexandrinischen zu den außeralexandrinisch-ägyptischen Sarapiden hat zuletzt Kraus, *Zeugnisse* 95ff. aufgerollt. Er hat sicher Recht, wenn er die ägyptische Komponente in den letzteren Werken stärker als bisher hervorhebt.

[3] Mit derartigen Büsten, ihrem Verwendungszweck und ihrem technischen Aufbau hat sich in erster Linie H. Jucker beschäftigt : *Bildnis* 87f zu St 33 mit Anm. 4; *Aegyptiaca* 320f. und *Reproduktionen* 84.

[4] s. oben S. 183 mit Anm. 5.

[5] Tübingen, Sammlung des Archäologischen Institutes Inv.-Nr. S.13 3449 : Jucker, *Reproduktionen* 84ff. Abb. 12a-d.

[6] Sammlung M.J. Vermaseren, der freundlicherweise die Veröffentlichung gestattete. H. 0,16 m, aus Sheq-a-Bada.

(Abb. 197a-c), Kyrene[1], Paris[2] (Abb. 296a/b) und Houston[3] (Abb. 222a/b). Sie illustrieren den Grad der Verehrung des Gottes durch einzelne Anhänger, die sich selbst auf Reisen nicht von dem Bild des großen Gottes trennen mochten.[4] Zugleich bezeugen sie aber auch die lebhafte binnenländische Pilgerbewegung zwischen der Chora und dem alexandrinischen Sarapisheiligtum. Der Gebrauch von Reise-Sarapisbüsten beschränkt sich jedoch nicht auf das kaiserzeitliche Ägypten, wie ein Exemplar mit dem Fundort Argyroupolis auf Kreta zeigt.[5] Jucker hat zwar auch für dieses Stück ägyptische Provenienz angenommen, doch hebt es sich sehr deutlich durch Material und Ausführung von den gesicherten alexandrinisch-ägyptischen Büsten ab.[6]

Ein provinziell-ägyptischer Vertreter des Fransentypus aus antoninischer Zeit ist eine Holzstatue aus Bâtn-Harith, dem antiken Theadelphia, die den qualitativen Abstand zu Werken aus der Metropole Alexandria markiert.[1] Sie war ursprünglich mit Stuck verkleidet und bemalt. Der Provinzialismus ist in allen Details zu fassen : z.B. in der unorganischen Führung des Himation über die linke Schulter oder in den weit aufgerissenen, fast kreisrunden Augen, die die Ausstrahlungs- und Wirkungskraft des Gottes erhöhen sollen.

---

[1] Jucker, *Aegyptiaca* 321 Abb. 46.

[2] *Catalogue sommaire* 2728. Das Loch auf der Unterseite ist modern verschmiert. Von Interesse ist die magische Inschrift, die allerdings später eingeritzt worden sein kann. Vgl. dazu den zu einem Ring gefaßten Lapislazuli in Berlin, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 9836 (Photos werden P. Zazoff verdankt). Daß Sarapis in magischen Vorstellungsbereichen eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hat, bezeugen die zahlreichen magischen Gemmen mit Sarapisdarstellungen verschiedenster Art. Zuletzt : P.J. Sijpesteijn, *BAntBeschav.* 45, 1970, 175f. Nr. 1 Abb. 1. Als magisches Amulett um den Hals ist wahrscheinlich ein alexandrinisches Billon-Tetradrachmon (134/5 n.Chr.) mit einer Sarapisbüste in zweiter Verwendung getragen worden : L. Berger, *SchwMbll.* 12, 1962, 38 Abb. 1; H.A. Cahn in *Provincialia, Festschrift für R. Laur-Belart* (1968) 59 Nr. 14 Taf. 2, 14; Grimm, *Zeugnisse* 77 Anm. 4. Daß man ein Bild des Sarapis um den Hals trug, bezeugt Artemidor V 26. In den angedeuteten Zusammenhang gehört auch die Statuette eines Kaisers (?) bzw. Feldherrn in Liverpool, The Liverpool City Museum (*AJA.* 63, 1959, 163 Nr. 29 Taf. 36 — hier Abb. 364 und unten S. 380 Anm. 4), der auf dem Panzer Sarapis- und Harpokratesamulette trägt. Vgl. außerdem die Statuette einer Göttin, die u.a. eine kleine Sarapisbüste um den Hals trägt : de Ridder, *Bronzes* I Nr. 12 Taf. 3; hier Abb. 297. Zu dem behandelten Fragenkomplex s. auch unten S. 380 Anm. 4.

[3] Houston, Museum of Fine Arts, Annette Finigan Collection : Jucker, *Aegyptiaca* 321 Abb. 47; ders., *Reproduktionen* 84 Anm. 31; H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections*, Ausstellungskatalog 1970/71 (1970) 72ff. Nr. 22 Abb. 22a/b; A.N. Zadoks-Josephus Jitta, *BAntBeschav.* 47, 1972, 152.

[4] Sarapis galt bekanntlich als Beschützer der Reise, besonders der zu Wasser. Als Retter aus der Seenot wird er eindringlich in dem Sarapishymnus des Ailios Aristeides gefeiert. Zahlreiche Dankesweihungen für eine glückliche Rückkehr heben diese spezielle Funktion des Gottes hervor. Weiteres unten S. 250 Anm. 8.

[5] *Β. Δ. Θεωφανείδου*, *’Εφημ.* 1948/49, *Χρον.* 10 Nr. 3 Abb. 18/9.

[6] Jucker, *Bildnis* 88 zu St 33.

In die Mitte des 2. Jhs. n.Chr. verweisen die Stilmittel das in Köln[2] gefundene Fragment eines Sarapiskopfes aus Chloritschiefer. Kennzeichnend ist die Barthaargestaltung in Form von einzelnen, ringsum freien Flocken, die sich genau bzw. ähnlich an der Sarapis-Ammonbüste in Berlin-West, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 11479[3] (Abb. 198) und einer Bronzebüste im Blätterkelch im Kunsthandel[4] (Abb. 199) wiederfinden. Für die Berliner Büste steht Arsinoë als Fundort fest, für die Büste im Kunsthandel hat Jucker alexandrinische Herkunft vermutet. Aus diesem Grunde kann auch für den Kopf in Köln, der dem Urbild vergleichsweise am nächsten kommt, alexandrinischer Ursprung angenommen werden. Dabei wird es sich nicht um einen direkten Export Alexandria-Colonia Agrippinensis handeln, vielmehr wird Rom bzw. Italien als Zwischenstation gedient haben.[5]

---

[1] Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 23352 : A. Westholm, *Acta-Arch.* 5, 1934, 237; F. Poulsen, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek* 2, 1938, 49 Abb. 51; Th. Brady, *HarvSt.* 51, 1940, 65; ders., *Repertory* Nr. 95. Die Statue ist wahrscheinlich nicht ein Werk der »alexandrinischen Volkskunst«, wie Poulsen meint, sondern im Faijûm selbst entstanden.

[2] RGM. Inv.-Nr. V 305 : K. Parlasca, *KölnJbVFrühGesch.* 1, 1955, 19 Nr. 9 Taf. 9, 1; *Römer am Rhein, Ausstellungskatalog* (1967) 169 A 121 (Ristow); Grimm, *Zeugnisse* 153f. Nr. 35 Taf. 34; G. Ristow, *KölnJbVFrühGesch.* 11, 1970, 82f. Nr. 29.

[3] Sie unterscheidet sich abgesehen von den Ammon-Hörnern nicht vom üblichen Schema des Fransentypus. s. oben S. 182 mit Anm. 3.

[4] Jucker, *Bildnis* 188 Abb. 92; Inst. Neg. Rom 29.557; Photo Marburg 1921, 1206.

[5] Zeitgleich (Mitte 2. Jh.n.Chr.) ist ein zum Einsetzen gearbeiteter Kopf in Belgrad, Nationalmuseum Inv.-Nr. 2389 (H. 0,44 m, gef. in Stobi), der in der Literatur bisher als Sarapiskopf geführt worden ist : B. Saria, *ÖJh.* 26, 1930, 64; Lippold, *Plastik* 258 Anm. 7; M. Grbić, *Choix de plastiques grecques et romaines au Musée Nationale de Beograd* (1958) 89. 131 Taf. 57; Kraus, *Sarapiskopf* 92; B. Perć, *Beiträge zur Verbreitung ägyptischer Kulte auf dem Balkan und in den Donauländern zur Römerzeit*, Diss.

Im östlichen Nildelta, wahrscheinlich in Athribis, ist die Büste Alexandria Inv.-Nr. 23836 gefunden worden[1] (Abb. 201). Konzessionen an den Geschmack des Bestellers sind die künstliche Gleichförmigkeit des Büstenausschnittes und die fast gleichwertige Betonung der Gewandpartien über beiden Schultern.[2] Das Dreieck über der rechten Schulter bezeichnet nicht einen Teil des Himation, wie es erscheinen könnte, sondern es handelt sich um einen Bestandteil des Chiton, der betont symmetrisch zum Himationüberfall auf der linken Schulter herausgestellt wird. Im übrigen ist die Wiederholung relativ genau und dürfte in Alexandria gearbeitet worden sein. Im Unterschied zu den bisherigen und vielen der folgenden Köpfe schließen die fünf in die Stirn fallenden Locken nicht waagerecht in einer Linie ab, sondern sind von der Mitte zu den Seiten hin in leichter Rundung gestaffelt. Hierin kommt die Büste aus Athribis der schon erwähnten im Kunsthandel (Abb. 196) nahe.[3] Von der Bohrtechnik her gehört sie in spätantoninische Zeit. Die Bohrkanäle sind tief eingeschnitten und ergeben mit den stehengebliebenen Partien ein wirkungsvolles Wechselspiel von Licht und Schatten. Kontrastreiche Schattenwirkungen kehren ähnlich an der zeitgleichen Marmorbüste Alexandria Inv.-Nr. 22158[4] wieder (Abb. 202); sie ist in manchen Details getreuer.

Denkmäler aus den außerägyptischen Provinzen Nordafrikas

In mittel- bis spätantoninische Zeit gehört eine Reihe von Köpfen aus den außerägyptischen Provinzen Nordafrikas; unter ihnen hebt sich der unveröffentlichte Kopf im Antiquarium von Karthago[5]

München (1968) 110f. 274 Nr. 101. Hier Abb. 200. Nach einem genauen Studium des Originals läßt sich die Benennung nicht aufrecht erhalten. Die von V.R. Petković, *Starinar* 12, 1937, 29 Abb. 18 (deutsches Résumé S. 34f.) ausgesprochene Deutung auf Poseidon, die auch für die heutige Museumsaufstellung übernommen wurde, liegt am nächsten.

[1] Adriani, *Repertorio* II Nr. 158 Taf. 77, 255; Kraus, *Sarapiskopf* 91.99. Nicht sicher bestimmbar ist die künstlerische Provenienz eines Kopfes aus dunklem Stein in Madrid, Museo del Prado : A. Blanco, *Catalogo de la escultura* (1957) 117 Nr. 323 - E. Es handelt sich um eine Arbeit antoninischer Zeit (hier Abb. 51).

[2] Vgl. oben S. 74f.

[3] s. oben S. 237f.

[4] Adriani, *Repertorio* II Nr. 157 Taf. 77, 254; Jucker, *Bildnis* 188 Abb. 96.

[5] Inst. Neg. Rom 64.12.

(Abb. 203) aus der Frühzeit des Commodus heraus. Zugleich macht er aber die Grenzen der Genauigkeit deutlich, die von diesen Stücken erwartet werden darf. Bei der Stirnfrisur ist die genaue Zahl der Locken nicht bestimmbar, Kopf- und Kalathoskonturen sind verhältnismäßig breit geraten.

Aufschlußreich ist die Beobachtung, daß die Sarapisverehrung in Nordafrika während des hier behandelten Zeitraumes und darüber hinaus offenbar erheblich geringer gewesen ist als in Alexandria und selbst in den östlichen Provinzen des Reiches.[1] Jedenfalls steht die Zahl der zwischen Volubilis und Kyrene gefundenen Sarapiden, die auch nicht ausnahmslos als Kronzeugen für die Existenz eines Sarapis*kultes* in dem jeweiligen Fundort gewertet werden können, in keinem Verhältnis zu der Fülle großer und bedeutender Städte der Provinzen Africa Proconsularis[2], Numidia[3], Mauretania[4], Tripolitania[5] und Kyrene.[6] Parallel dazu ist die Zahl der bis heute gefundenen Sarapeen bemerkenswert gering.[7]

Greifen wir Lepcis Magna in einer Entwicklungsphase heraus, in der die günstigsten Voraussetzungen für eine Blüte des Sarapiskultes und der Denkmäler gegeben sind. Aus den literarischen Quellen und den erhaltenen Monumenten ist die Sorgfalt und Ausdauer bekannt, mit der sich Septimius Severus der Ausschmückung seiner Heimatstadt mit neuen Bauten gewidmet hat. Ebenso ist die Vorliebe des Kaisers für Sarapis bekannt.[8] Umstritten ist jedoch, ob er sich auf dem Tetrapylon der Stadt dem von ihm geschätzten Gott hat gänzlich angleichen lassen[9], auch hat sich in Lepcis Magna bis heute kein Sarapeum

---

[1] Eine Durchsicht der entsprechenden epigraphischen Zeugnisse bei Vidman, *Sylloge* fördert diesen Tatbestand leicht zutage. Ebenso W. Hüttl, *Antoninus Pius* I (1936) 159.

[2] Vgl. Vidman, *Sylloge* S. 325.

[3] Vgl. Vidman, *Sylloge* S. 329.

[4] Vgl. Vidman, *Sylloge* S. 332.

[5] Vgl. Vidman, *Sylloge* S. 333.

[6] Vgl. Vidman, *Sylloge* S. 335.

[7] Die zu seiner Zeit vollständigsten Belege zu Sarapis und Isis in den nordafrikanischen Provinzen gibt W. Drexler in Roscher, *ML.* II 1 (1890-94) 417ff. *s.v. Isis.* Die Inschriften bei Vidman, *Sylloge* Nr. 770ff. Weitere Literatur zur Ausbreitung des Sarapis- und Isiskultes in Nordafrika bei V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 68 Anm. 6.

[8] Vgl. oben S. 25f. Anm. 1.

[9] s. oben S. 25 Anm. 1.

— weder aus der Zeit des Severus noch der vorangehenden antoninischen Epoche — mit voller Sicherheit nachweisen lassen.[1] Möglicherweise kann der von einer Säulenstellung umgebene Podiumstempel[2] im Theaterquartier als Sarapeum angesprochen werden, ein Iseum ist aber nicht auszuschließen.[3] Die außerhalb des Tempels gefundenen Sarapiden (ein stehender[4] und ein sitzender[5]) sind bislang die einzigen greifbaren plastischen Zeugnisse für die Sarapisverehrung der Stadt.[6]

Ähnlich bescheiden ist die Ausbeute etwa auch in Kyrene[7], Ptolemais[8] und Sabratha.[1] Aus Gigthis[2] (Abb. 204), Lambaesis[3] und Rusicade[4] stammt je ein Vertreter des Fransentypus.[5] Alle drei Köpfe können als charakteristisch provinzielle Stücke angesehen werden. Divergenzen, die sich hier in Gesicht- und Haarbildung im einzelnen wie im Gesamtumriß aufzeigen lassen, begegnen unabhängig vom Format unter fast allen außerägyptischen Stücken.

---

[1] Aus Lepcis Magna stammen mit Sicherheit eine lateinische und vier griechische Inschriften für Sarapis : J.M. Reynolds - J.B. Ward-Perkins, *The Inscriptions of Roman Tripolitania* (1952) Nr. 309-312 = Vidman, *Sylloge* Nr. 797-801. Auf *Διὶ Ἡλίῳ μεγάλῳ Σαράπιδι* wird die Inschrift Reynolds-Ward Perkins a.O. Nr. 313 = Vidman, *Sylloge* Nr. 802 ergänzt.

[2] R. Bianchi Bandinelli - E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *Leptis Magna* (1964) 89f. Abb. 102; M. Floriani Squarciapino, *Leptis Magna* (1966) 116 Abb. 88; H. Sichtermann, *AA*. 1962, 501f.; H.G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Monumenta Artis Romanae VII (1968) 30.

[3] Überhaupt ist es schwierig, ohne eindeutige Befunde oder literarische bzw. epigraphische Überlieferung den jeweiligen Inhaber eines Tempels festzustellen. Ein Podiumstempel weist nicht von vornherein auf Sarapis oder Isis. Der Versuch einer typologischen Gliederung von Sarapis- und Isistempeln findet sich bei P.F. Tschudin, *Isis in Rom*, Diss. Basel (1962) 17ff.; wichtig auch die Erörterungen von W. Müller-Wiener, *MDIK*. 22, 1967, 172ff. 178 : »... wie überhaupt kein klares Bild davon zu gewinnen ist, was einen Sarapistempel besonders auszeichnete.« Keine Kriterien erbringt die Arbeit von Salditt-Trappmann.

[4] Sichtermann a.O. 502; Bianchi Bandinelli-Vergara Caffarelli-Caputo a.O. 90 Abb. 105; Floriani Squarciapino a.O. 116f.

[5] Statuette in Lepcis Magna, Museum; Kopf (verloren), Füße und Arme waren aus weißem Marmor angestückt : Floriani Squarciapino a.O. 116.

[6] Möglich ist die Identifizierung mit Sarapis bei einer stehenden Figur vom Gigantensockel : R. Bartoccini, *Notiziario archeologico* 3, 1922, 83f. Abb. 17; M. Floriani Squarciapino, *RendPontAcc.* 28, 1954/55, 176 Abb. 7; dies., *Leptis Magna* (1966) 102 Abb. 59.

[7] Sicher aus Kyrene (dal Santuario delle Divinità egizie) stammt die Marmorbüste : E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959) Nr. 479 Taf. 208 (eine Art Fransenfrisur). Die Alabasterbüste mit Fransenfrisur im Blätterkelch in Kyrene : Jucker, *Aegyptiaca* 321 Abb. 46 stammt aus der Kyrenaika. Sarapistempel in Kyrene? Vgl. *EAA*. II (1959) 683 *s.v. Cirene* (Pesce). Dagegen kein Hinweis bei R.G. Goodchild, *Kyrene und Apollonia* (1971).

[8] Dorther ist nur der Sarapiskopf eines Figuralkapitells aus dem Palazzo delle Colonne bekannt : E. v. Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (1962) 185 Nr. 446a Abb. 864; H. Lauter, *JdI*. 86, 1971, 151 Abb. 2.

Eine Ausnahme unter den Städten der genannten Provinzen hinsichtlich der Häufigkeit von Sarapisfunden bildet Karthago. Abgesehen von zahlreichen Lampen[6], anderen Kleinfunden[7] und dem schon erwähnten Kopf stammen dorther drei weitere Vertreter des Fransentypus[8] (Abb. 205-207), einer des Anastoletypus[9] (alle etwa aus spätantoninischer Zeit) und ein stehender Sarapis.[1] Die Mehrzahl der Stücke wurde etwa auf halber Strecke zwischen Thermen und Theater gefunden. Vermutlich lag dort ehemals ein Sarapeum, von dem sich heutzutage freilich nichts mehr erhalten hat.[2]

---

[1] Bekannt sind nur die Reste einer etwas überlebensgroßen Sarapisstatue (?) : G. Pesce, *Il tempio d'Iside in Sabratha* (1953) 49 Nr. 19. Zum Kult der ägyptischen Götter in Sabratha : R. Bartoccini, *AnnNap.* 3, 1949, 35ff. Neben dem bekannten Iseum (G. di Vita-Evrard, *Libya antiqua* 3/4, 1966/67, 13ff.) soll es in Sabratha auch ein Sarapeum geben : vgl. *EAA.* VI (1965) 1052 *s.v. Sabratha* Nr. 5 in Plan Abb. 1157.

[2] Tunis, Musée Bardo. Marmorkopf, H. 0,50 m : P. Gauckler, *RA.* 1902 II 401 Taf. 18, 1; P. Gauckler - A. Merlin u.a., *Catalogue du Musée Alaoui, Suppl.* (1910) 59 Nr. 1031 Taf. 42, 1; Inst. Neg. Rom 61.606. — Aus Gightis stammt außerdem eine Lampe in Schiffsform mit einer Sarapisdarstellung : Gauckler, Merlin u.a. a.O. 229 Nr. 1281.

[3] Algier, Musée St. Gsell. Marmorkopf H. 0,35 m : Picard, *Manuel* 886 Abb. 365; M. Leglay, *Les religions orientales dans l'Afrique ancienne d'après les Collections du Musée Stéphane Gsell* (1956) 22f. Abb. 5. Sarapisinschriften aus Lambaesis : *CIL.* VIII 2629/30 = Vidman, *Sylloge* Nr. 786.785. Die Inschrift Vidman, *Sylloge* Nr. 788 gilt dem *θεῶι ἐπηκόωι Σαράπιδι.* s. oben S. 197.

[4] Skikda, Musée : St. Gsell, *Musée de Philippeville* (1898) 53 Taf. 5, 3.

[5] Von einer Sitzstatue des Anastoletypus aus Cherchel (Abb. 104) wird unten (S. 338ff). ausführlich zu sprechen sein.

[6] Die entsprechenden Stücke bei J. Deneauve, *Lampes de Carthage* (1969).

[7] z.B. A. Merlin - R. Lantier, *Catalogue du Musée Alaoui, Suppl.* 2 (1922) 140 Nr. 368.

[8] a) Alabasterkopf, H. 0,15 m : R.P. Delattre, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage* II (1899) 23 Nr. 3 Taf. 5,3 (hier Abb. 205). Es handelt sich nicht um Eschmoun oder Asklepios.

b) Marmorkopf in Algier, H. 0,34 m : G. Doublet, *Musée d'Alger* (1890) 81 Nr. 10 Taf. 10, 10 (hier Abb. 206).

c) Kopf im Musée du Louvre, H. 0,62 m : *Catalogue sommaire* 1830; Th.A. Brady, *HarvSt.* 51, 1940, 66; ders., *Repertory* Nr. 52; J. Charbonneaux, *La Sculpture Grecque et Romaine au Musée du Louvre* (1963) 263; Photo Giraudon 31626 (hier Abb. 207). Angeblich im Sarapeum von Karthago gefunden.

[9] Delattre a.O. 42 Nr. 3 Taf. 10, 3.

Im ganzen sind die Sarapisdenkmäler der außerägyptischen Provinzen Nordafrikas — Skulpturen und Inschriften — wenig bedeutende Einzelfunde[3], die kein übermäßig großes Interesse an dem Gott erkennen lassen.[4]

Stadtrömische und italische Denkmäler

Bei der bisherigen Behandlung des Fransentypus sind stadtrömische und italische Exemplare kaum hervorgetreten. Diese Tatsache scheint im Widerspruch zur allgemein aufstrebenden Entwicklung der ägyptischen Kulte in Rom und Italien seit der späten Republik zu stehen.[5] Es wurde bereits betont, daß die Mehrzahl der hellenistischen Vertreter des Anastoletypus aus Alexandria, die kaiserzeitlichen dagegen ab trajanisch-hadrianischer Zeit aus allen Provinzen und Regionen kommen; Alexandria büßt ihre einzigartige Stellung ein. Jedoch ist die Mehrzahl der Denkmäler des Fransentypus auch in hadrianischer bis mittelantoninischer Zeit in Alexandria gearbeitet worden.

---

[1] P. Gauckler, *RA.* 1902 II 395 Taf. 16, 1; Reinach, *Rép. de la stat.* III 8, 8; P. Gauckler- A. Merlin u.a. a.O. 43 Nr 922 Taf. 23, 1.

[2] Dazu s. *RE.* X (1919) 2200 f. *s.v. Karthago* (Oehler); A. Audollent, *Carthage romaine* (1901) 40ff.; V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 68 Anm. 5; Vidman, *Sylloge* S. 326. Die Sarapisinschriften bei Vidman, *Sylloge* Nr. 770 ff. Lampen mit Sarapisdarstellungen aus Karthago : J. Deneauve, *Lampes de Carthage* (1969) Nr. 823.913.981.1068.1078. 1101.1124.

[3] In Tunesien soll eine Lampe mit einem sitzenden Sarapis auf dem Spiegel in der Sammlung von M.J. Vermaseren gefunden worden sein (hier Abb. 208). Aus derselben Werkstatt kommt eine Lampe in Manchester, City Art Gallery Inv.-Nr. 1918.53 mit dem Fundort Nervia : C. Vermeule - D. v. Bothmer, *AJA.* 63, 1959, 335 (hier Abb. 209). Ein identisches drittes Exemplar in Rom, Museo Nazionale delle Terme ohne Inv.-Nr. (hier Abb. 210). Die drei Lampen dürften Produkte einer italischen(?) Werkstatt sein.

[4] Vgl. Vidman, *Isis und Sarapis* 113. Dies wird kaum mit dem ungenügenden Publikationsstand zusammenhängen. H. Kater-Sibbes hat in ihrer Materialsammlung 95 Sarapis betreffende Denkmäler zusammengetragen. Davon entfallen 24 auf die Inschriften. Bei der Mehrzahl der übrigen Denkmäler handelt es sich um Lampen. Eine Lampe mit der Darstellung eines thronenden Sarapis aus Tunesien in der Sammlung von M.J. Vermaseren. Die Inschriften jetzt bei Vidman, *Sylloge* Nr. 770ff. übersichtlich geordnet.

[5] P.F. Tschudin, *Isis in Rom,* Diss. Basel (1962) 14ff. Hier unten S. 361ff.

Eine Zunahme an römischen bzw. italischen Vertretern des Fransentypus ist erst in spätantoninischer Zeit zu registrieren.[1] Zur zahlenmäßigen Unterlegenheit dieser Denkmäler gegenüber den gleichzeitigen alexandrinischen Sarapiden kommt wertmindernd in kopienkritischer Hinsicht, zugleich aber reizvoll in den ikonographischen Veränderungsmöglichkeiten hinzu, daß sie sich in besonderem Maße dem zeitgenössischen Kaiser- und Privatporträt assimiliert haben.[2] Vergegenwärtigt man sich die bisherigen Etappen des Sarapisbildes, so wird deutlich, in welchem Grad die spätantoninischen und severischen Sarapiden dem herrschenden Zeitstil verpflichtet sind. Durch die stilistische Aktualisierung und die Akzentuierung des Ausdrucks dringt etwas Physiognomisch-Zeitgebundenes in das Aussehen der zeitgenössischen Sarapisbilder ein, das der in der Statue des Bryaxis intendierten Zeitlosigkeit diametral gegenübersteht. Zwar erlaubt dies eine engere Kommunikation zwischen Betrachter und betrachtetem Objekt, hat aber zwangsläufig zur Folge, daß der Stilcharakter des Vorbildes gründlich verändert wird.[3] Der Eindruck einer bis dahin unbekannten Porträthaltigkeit und Individualisierung des Sarapisbildes beruht neben den stilistisch und marmortechnisch bedingten Veränderungen auf der Gestaltung der Augen mit den leicht herabhängenden Lidern, die die Pupillen mehr oder weniger stark überschneiden und nur ein bohnen- bzw. nierenförmiges Segment sichtbar lassen. Die Iris wird meistens in Form eines Halbkreises angegeben. Es ist diese Augendarstellung, die jenen Sarapiswiederholungen ihren »matten Charakter«[4] gibt und den ursprünglichen Aussagegehalt verändert.

---

[1] Jüngste Zusammenstellung aller bekannten Denkmäler bei Malaise, *Inventaire.* Die Inschriften bei Vidman, *Sylloge* Nr. 370ff.

[2] Zur Einwirkung etwa des Porträts des Marc Aurel auf die gleichzeitigen Mumienporträts vgl. H. Drerup, *Die Datierung der Mumienporträts* (1933) 39. Ähnlich zur Abhängigkeit des Privat- vom Kaiserporträt in Ägypten : L. Castiglione, *Acta Antiqua* 15, 1967, 111. Vgl. demnächst auch Verf., *JdI.* 87, 1972.

[3] Weniges zur kaiserzeitlichen (besonders severischen) porträthaltigen Götterdarstellung bei W. Hornbostel in *Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen 1969* (1970) 32ff. Zu diesem Fragenkomplex s. auch E. Schmidt, *Antike Plastik* V (1966) 37 Anm. 217 mit dem Hinweis auf E. Boehringer in *Greifswalder Antiken* (1961) 117ff. bes. 126 (Kopfreplik des Hermes Farnese).

[4] Waldhauer, *Ermitage* I Text zu Nr. 39.

Der sich in einem Bildnis vereinigende Kontrast von mächtigem Götterhaupt und erschlafftem Kaiserbildnis ist gesucht und wird vor dem historischen, sozialen und religiösen Hintergrund der Zeit verständlich. Die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen zu diesem Assimilationsprozeß sind am ehesten unter Commodus gegeben, dessen Regierungsantritt einen Einschnitt in der römischen Kaisergeschichte bedeutet und für den Sarapis zum Conservator wird.[1] Durch diese Neuorientierung haben die betreffenden Sarapiden nur noch die allgemeinsten Äußerlichkeiten mit dem Vorbild gemeinsam. In diesen Eingriffen in das Aussehen des Urbildes spiegelt sich zugleich auch das veränderte Verhältnis der Kopisten zum darzustellenden Objekt.

Instruktive Beispiele für den angedeuteten Veränderungsprozeß sind eine Büste in Leningrad[2] (Abb. 211) und ein Kopf in Florenz[3] (Abb. 212) (beide wahrscheinlich stadtrömische Produkte), andere Köpfe lassen sich anschließen.[4] Die Brechung des Vorbildes ins Porträthafte der Zeit läßt sich weiterhin auch an der gut erhaltenen Büste aus der Sammlung M. v. Heyl[5] (Abb. 213) (etwa Zeit des Commodus) beobachten. Obgleich es sich eindeutig um den Fransentypus handelt (mit sechs Stirnlocken), sind die ikonographischen Abweichungen erheblich. Derartige Stücke sind nur als Umschöpfungen zu verstehen. Der Begriff Wiederholung ist selbst in der weitgefaßten Bedeutung des Wortes kaum mehr gerechtfertigt.

Weniger stark, aber doch sichtbar, äußert sich diese Angleichung an das zeitgenössische Porträt in einer Reihe weiterer stadtrömischer oder italischer Wiederholungen des Fransentypus mittel- und spätantoninischer Zeit (die Mehrzahl aus der Zeit des Commodus). Einige Beispiele mögen zur Dokumentation genügen: die Statue aus dem

---

[1] Vgl. das Stimmungsbild der Zeit bei W. Weber, *Röm. Herrschertum und Reich im zweiten Jahrhundert* (1937) 351ff.

[2] Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 39 Taf. 22 (aus dem Palazzo Spada in Rom).

[3] Palazzo Pitti: *EA*. 3727; Dütschke II Nr. 53.

[4] So z.B. eine Statuette ehem. im Kunsthandel: *Lambros-Dattari* Nr. 337 Taf. 38. Reinach, *Rép. de la stat.* V 9,1 (hier Abb. 18) oder die Schildbüste im Magazin des Vatikan: Kaschnitz-Weinberg Nr. 237 Taf. 43; R. Winkes, *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (1969) 233f. Rom 36; Vat. Neg. XXVI.2.44 (hier Abb. 35).

[5] *Die Kunstsammlungen Baron Heyl/Darmstadt* II. *Sammlung antiker Kunst*, Versteigerung Galerie H. Helbing, München 30.10.1930 Nr. 5 Taf. 9.

Macellum von Puteoli in Neapel[1] (Abb. 146), eine Statuette im Kunsthandel[2] (Abb. 214), die Köpfe in Berlin[3] (Abb. 215/6), Pisa[4] (Abb. 217a-d), Ravenna[5] (Abb. 218), Rom[6] (Abb. 219) und die Kolossalbüste im Museo Torlonia.[7]

Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß gegenüber den stadtrömischen und italischen Sarapiden des Fransentypus die Angleichung an das zeitgenössische Porträt außerhalb dieses Bereiches weniger deutlich greifbar ist, weil sich die Kopisten in den Provinzen konservativer verhalten haben. In abgeschwächter Form ist sie aber sowohl unter ägyptischen als auch außerägyptischen Sarapiden zu konstatieren.[8] Für Ägypten mögen der kolossale Kopf aus Arsinoë[9] (Abb. 194) und eine Terrakottaplatte ehemals in der Sammlung Flinders Petrie[1] (Abb. 243), für die übrigen Provinzen ein Kopf in Nîmes[2] (Abb. 220) als Belege ausreichen. An der Kleinkunst sind diese Assimilationsbestrebungen so gut wie spurlos vorbeigegangen. Eine von wenigen Ausnahmen bildet ein Sarapisköpfchen aus den Grabungen unter Santa Prisca in Rom[3] (Abb. 143).

---

[1] Ch. Dubois, *Pouzzoles antique* (1907) 149 Abb. 5; A. Ruesch, *Guida illustrata* (1908) Nr. 705; Leipoldt, *Religionen* Abb. 13 (mit falscher Museumsangabe!); Müller, *Benevent* 15 Taf. 7; Malaise, *Inventaire* 288 Nr. 23; V. Tran tam Tinh, *Le culte des divinités orientales en Campanie* (1972) 49f. Kat.-Nr. IS. 1; Inst. Neg. Rom 66. 2616.

[2] *Catalogue of Egyptian, Near Eastern, Greek and Roman Antiquities*, Auktion Sotheby & Co., London 28.6.1965 Nr. 152 mit Abb.

[3] A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen. Königliche Museen zu Berlin* (1891) Nr. 251/2; Brady, *Repertory* Nr. 56/7.

[4] Dütschke I Nr. 18; F. Poulsen, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen* (1928) 57 Nr. 1 Abb. 139; Brady, *Repertory* Nr. 85; Inst. Neg. Rom 34.1312-1315.

[5] Inst.Neg.Rom 40.215.

[6] Stuart Jones, *Pal.Cons.* 261f. Nr. 5 Taf. 102; Pietrangeli, *Monumenti* 33 Nr. 22.

[7] P.E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche* (1880) Nr. 177.

[8] Wenn etwa der Archiereus Ulpios Serenianos im P.Graec.Vindob.19793 (aus dem Jahr 193/4 n.Chr.) als *φιλοσάραπις* bezeichnet wird, so wäre durchaus denkbar, daß sich die in diesem Epitheton äußernde Sympathie für Sarapis auch in der Übernahme von ikonographischen Details niedergeschlagen hat. Zum Papyrus : H. Hunger, *Acta Antiqua* 10, 1962, 151ff. — Das Beiwort *φιλοσάραπις* oder *φιλοσέραπις* ist vergleichsweise selten belegt. Unter den Kaisern trägt es Caracalla als einziger (weiteres unten S. 251 Anm. 4). Vgl. auch eine Inschrift von Syros, in der ein Iulianos als »Sarapisfreund« bezeichnet wird : *IG.* XII 5,712; N. Sandberg, *ΕΥΠΛΟΙΑ*, Acta Univ. Gotob. 60 (1954) 32f. Nr. 30. Daß Iulianos hier vor Antritt der Seereise als *φιλοσάραπις* bezeichnet wird, mag darauf zurückzuführen sein, daß Sarapis als Beschützer der Seefahrt galt. *CIL.* VI 29561 jetzt bei Malaise, *Inventaire* 166 Nr. 298 (*L. AVRELIVS FILOSERAPIS*) und *IG.* XIV 1769 bei Malaise, *Inventaire* 166 Nr. 299 (*Κλ[αύδιος] Φιλοσέραπις*). Einen Philosarapis erwähnt etwa auch der P. Iand.169 aus Theadelphia (167n.Chr.) : K. Kalbfleisch, *ZSav.* 1947, 344ff.; B.A. v. Groningen, *Papyrologica Lugduno-Batava* 6, 1950, 132ff.; *Ausgewählte Gießener Papyri, Kurzberichte aus den Papyrussammlungen* 30 (1971) 30 Nr. 54 (H.G. Gundel).

[9] Adriani, *Repertorio* II Nr. 175 Taf. 82, 273. Ergänzend ist die Aufnahme bei Edgar, *Greek Sculpture* Nr. 27432 Taf. 2 heranzuziehen.

Über den hier behandelten spätantoninischen Zeitraum hinaus setzt sich die Synthese von Kaiser- und Sarapisbildnis in severischer Zeit fort und erreicht hier einen abschließenden Höhepunkt, freilich umgekehrter Art, indem die Sarapis- auf die Kaiserikonographie einwirkt.[4]

Die Tendenzen der römischen Kunst, von auswärts Übernommenes so eigenständig in ihrem Sinne umzuformen, daß am Ende die römische Komponente überwiegt, betrifft sowohl Typologie als auch stilistische Formeigentümlichkeiten. Nicht unwichtig ist dabei die Beobachtung, daß umgekehrt die in Rom neu hinzugewonnenen (typologischen und stilistischen) Formen zurückreflektierend auf die Kunst des Ursprungslandes gewirkt haben.[1]

---

[1] Milne, *History* 204 Abb. 100. Es handelt sich um den Rest einer Votivplatte, die an eine Wand genagelt war. Der thronende Sarapis wurde wahrscheinlich von zwei stehenden weiblichen Göttinnen flankiert. Das Porträthafte des Gottes äußert sich in den tief eingegrabenen Stirnfalten, in der Führung der Augenbrauen, in den wulstförmig herabhängenden Augensäcken, in dem kleinen Mund und dem quadratischen Kopfkontur.

[2] Espérandieu, *Recueil* III Nr. 2671; ders., *Catalogue des Musées archéologiques de Nîmes* II. *Sculptures antiques* (1920) 62f. Nr. 90 mit Abb.

[3] M.J. Vermaseren, *Studium Generale* 12 Nr. 12, 1966, 26 Abb.; Malaise, *Inventaire* 229 Nr. 418.

[4] Die wechselseitigen Einwirkungen zwischen Sarapis-, Kaiser- und Priesterikonographie sind verschiedentlich zu beobachten. Vom Porträt des Septimius Severus war bereits oben S. 25 Anm. 1 die Rede. In diesem Fall ist die Übernahme ikonographischer Details partiell und bezweckt nicht, den Kaiser zum Sarapis zu machen. Ob die »Identität von Gott und Kaiser« beabsichtigt ist und der Kaiser als Sarapis gesehen werden will, steht dahin (D. Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus* [1972] 26). Bei einer weitergehenden Annäherung von Kaiser und Gott übernimmt der Kaiser Attribute bzw. Haltung des jeweils bevorzugten Gottes. Einen Beleg besonderer Art stellt eine alexandrinische Terrakotte dar : E. Paul, *Antike Welt in Ton* (1959) Nr. 286 Taf. 77; Grimm, *Zeugnisse* 191 zu Nr. 95 (fälschlich unter dem Stichwort »Serapis als Lampengriff« geführt); hier Abb. 221. Es handelt sich um den Philosarapis Caracalla (vgl.oben S. 250 Anm. 8). Charakteristisch sind die kurzen Berberlocken und die beiden Zornesfalten über der Nasenwurzel. Die Tracht ist das Soldatengewand des Kaisers, der Kalathos ist Sarapis entlehnt. Das Stück fehlt bei H.B. Wiggers - M. Wegner, *Caracalla bis Balbinus* (1971). Vgl. Caracalla als Helios auf dem Bronzemedaillon in Berlin : U. Gehrig - A. Greifenhagen - N. Kunisch, *Führer durch die Antikenabteilung* (1968) 215 Misc. 7330 Taf. 30; Wiggers-Wegner a.O. 57f. *s.v. Berlin.* Die Terrakotte ist möglicherweise ein unmittelbarer Reflex auf die erste Zeit des Alexandriaaufenthaltes des Caracalla 215 n.Chr., der den Alexandrinern teuer zu stehen kam. s. demnächst auch Verf., *JdI.* 87, 1972.

Die italischen und römischen Stücke sind aus den genannten Gründen weniger einheitlich als die alexandrinischen. Für sie wie für alle außeralexandrinischen Sarapiden des Fransentypus gilt, daß die räumliche Entfernung vom Urbild zwangsläufig eine Entfernung von der getreuen Reproduktion impliziert.[2]

Obwohl Italien hinsichtlich der Produktion von Sarapisdenkmälern zahlenmäßig erheblich hinter Alexandria und Ägypten zurücksteht, kann es gleichwohl als ein wichtiger Lieferant von Sarapiden des Fransentypus bezeichnet werden. Angesichts der in Italien gefundenen Sarapisinschriften[3] und der u.a. in Rom[4], Ostia[5], Puteoli[6], Taormina[7] und Syrakus[8] aufgedeckten bzw. schriftlich überlieferten Sarapeen überrascht diese Feststellung nicht.

---

[1] Zu diesen Wechselbeziehungen Alexandria-Rom-Alexandria hat sich mehrfach Kraus geäußert, z.B. *Zeugnisse* 95ff.

[2] Freilich gibt es auch Ausnahmen. Man vgl. eine Büste in Alexandria, ein minderwertiges Machwerk auf dem niedersten Niveau der Volkskunst : E. Breccia, *Monuments de l'Égypte gréco-romaine* I (1926) 180 Taf. 66.

[3] s. Vidman, *Sylloge* Nr. 370ff.

[4] a) Iseum und Serapeum auf dem Marsfeld : E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* 1 (1961) 510f.; Malaise, *Inventaire* 187ff.

b) Serapistempel auf dem Quirinal : Nash a.O. II (1962) 376ff.; Malaise, *Inventaire* 180f.

[5] a) Ein gewisser Caltilius weihte am 24.1.127 n.Chr. — am Geburtstag Hadrians — einen Tempel für Sarapis : H. Bloch, *AJA*. 63, 1959, 225ff.; R. Meiggs, *Roman Ostia* (1960) 367f.; Floriani Squarciapino 19ff.; A. Alföldi, *JbAChr*. 8/9, 1965/66, 57. Vgl. auch Text zu Vidman, *Sylloge* Nr. 533.

b) Nische mit einem Stuckrelief des Sarapis in der Casa del Sarapide. Das Haus gehört in hadrianische, der Umbau mit dem *sacellum* wohl in severische Zeit (vgl. Meiggs a.O. 368; R. Calza - E. Nash, *Ostia* [1959] 23). Zum Stuckrelief s. unten S. 89 Anm. 4.

[6] s. oben S. 203f. Anm. 8.

[7] R. Koldewey - O. Puchstein, *Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien* (1899) 185f.; M. Santangelo, *Taormina e dintorni* (1950) 61f.; R.A. Tomlinson, *JHS*. 83, 1963, 135. s. auch G. Manganaro, *Siculorum Gymnasium* 14, 1961, 175ff.

[8] Cicero, *in C.Verr.* II 66.

Denkmäler aus Alabaster

Eine größere Zahl von Sarapiden des Fransentypus schließt sich durch ihr besonderes Material — Alabaster — als Gruppe zusammen. Unter ihnen ragen drei Büsten in Houston[1] (Abb. 222a/b), Kyrene[2] und London[3] (Abb. 223) hervor, die jeweils aus einem Blätterkelch herauswachsen; sie gehören spätantoninischer Zeit an. Stilistisch aufs nächste verwandt mit der Büste in London ist ein Kopf in Hannover[4] (Abb. 224) aus gelbem orientalischem Alabaster, für den östliche — vielleicht alexandrinische — Herkunft angenommen werden kann. Alexandrinischer Export ist wahrscheinlich ein Alabasterkopf in Karthago[5] (Abb. 205); aus den Sieglinschen Grabungen stammt ein Kopf in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.[6] Unsicher ist die Provenienz einer Alabasterbüste im Münchner Kunsthandel[7] (Abb. 225); sie soll angeblich in Oberägypten gefunden worden sein. Die zuletzt genannten Stücke gehören alle in die 2. Hälfte des 2. Jhs. n.Chr.

Die übrigen Alabasterwiederholungen sind späte und provinzielle Darstellungen. Für sie gilt grundsätzlich das gleiche wie für die großen Marmorwiederholungen: Je weiter sich der Herstellungsort von Alexandria entfernt, umso ungenauer ist die Wiedergabe. Das schließt nicht aus, daß sich auch in Alexandria selbst Alabasterwiederholungen finden, die so unpräzis und nachlässig gearbeitet sind, daß sie nur noch als Routinelösungen und Erinnerungsbehelfe für die niedrigsten sozialen Kreise angesprochen werden können.[8]

---

[1] Jucker, *Aegyptiaca* 321 Abb. 47; ders., *Reproduktionen* 84 Anm. 31; H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections*, Ausstellungskatalog 1970/71 (1970) 72ff. Nr. 22 Abb. 22 a/b.

[2] Jucker, *Aegyptiaca* 321 Abb. 46.

[3] *Brit.Mus.Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 1528; Brady, *Repertory* Nr. 22.

[4] C. Küthmann, *Katalog der antiken Skulpturen und kunstgewerblichen Geräte usw. des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg. Provinzial-Museum Hannover* (1914) Nr. 12.

[5] s. oben S. 246 Anm. 8(a).

[6] Watzinger 63 Nr. 50 Taf. 31 Mitte.

[7] I. v. Ohlendorff überließ mir freundlicherweise eine Photographie.

[8] Eine Behandlung der einzelnen Stücke lohnt nicht, hier lediglich eine Auswahl in zwangloser Reihenfolge. Die Stücke des Museums in Alexandria teilweise bei Adriani,

Terrakotten

Der Fransentypus ist häufig innerhalb der alexandrinischen bzw. ägyptischen Terrakotten der Kaiserzeit vertreten; dabei überwiegt die Darstellung in Büstenform (entweder als Lampengriffe oder als freistehende Votivbüstchen). Eine vollständige Dokumentation erübrigt sich[1] (vgl. Abb. 235-239). Exakte Entstehungsdaten sind bei derartigen Massenprodukten nicht zu geben; die Mehrzahl wird der 2. Hälfte des 2. Jhs. und dem frühen 3. Jh. n.Chr. angehören. Man wird diesen aus Matrizen stammenden handwerklichen Erzeugnissen

---

Repertorio (z.B. Nr. 167.171.185). Außerdem Büste Alexandria Inv.-Nr. 3393 : Amelung, *Sarapis* 190 Abb. 3; Inst. Neg. Rom 6846 (hier Abb. 226). Büste Alexandria, Sammlung Mustaki : Reynolds 126 Abb. 21. Köpfchen Wien, Kunsthistorisches Museum Inv.-Nr. X 13 : Chr. W.Clairmont, *Die Bildnisse des Antinous* (1966) 44 Nr. 15 Anm. 6 (hier Abb. 227). Kopf Waiblingen-Stuttgart, Sammlung E. Oppenländer Inv.-Nr. 3724 : unveröffentlicht (hier Abb. 228). Kopf Berlin-Ost : A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen. Königliche Museen zu Berlin* (1891) Nr. 254; Brady, *Repertory* Nr. 58 (hier Abb. 229). Köpfe im Kunsthandel : *Collection Hirsch. Antiquités égyptiennes, grecques et romaines*, Vente Paris, Hotel Drouot 30.6-2.7.1921 Nr. 355 und Auktion Sotheby & Co., London 21.3. 1966 Nr. 162.

Ausgehend von einigen Alabasterwiederholungen ist noch kurz auf eine vom Material unabhängige Kopisteneigenart hinzuweisen, nämlich die Bartlocken unorganisch mit je einem tiefen Bohrloch zu versehen. Dafür einige Belege des Fransentypus aus spätantoninischer Zeit. Kopf im Musée du Louvre : *Catalogue sommaire* 2591; Amelung, *Sarapis* 192 Nr. 8; Brady, *Repertory* Nr. 48; H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 81 Abb. 55; Inst.Neg.Rom 40.338; Photo Giraudon 31661 (hier Abb. 231). Kopf in Ann Arbor, Francis W. Kelsey Museum of Archaeology : *BMusFABoston* 58, 1960, 22 Abb. 10 (hier Abb. 232). Kopf in Bayonne, Musée Bonnat: *RLouvre* 11, 1961, 161 Abb. 4 (hier Abb. 233). Büste im Musée du Louvre : *Catalogue sommaire* 2590; Amelung, *Sarapis* 192 Nr. 8; Brady, *Repertory* Nr. 9; Photo Giraudon 31659 (hier Abb. 234).

[1] Zahlreiche Exemplare finden sich bei Kaufmann, *Terrakotten*; Weber, *Terrakotten*; Vogt, *Terrakotten*; Breccia, *Terrecotte* I-II. Weiteres Material u.a. bei V. Schmidt, *De graesk-aegyptiske terracotter* (1911) Taf. 1,1; *AA*. 1933, 424 Nr. 4 Abb. 7; Reynolds 141 Abb. 30/1. Ein unveröffentlichtes Köpfchen in Hannover, Kestner-Museum Inv.-Nr. 1927. 162 (hier Abb. 236). Wenig ergiebig sind die außerägyptischen Terrakotten des Fransentypus : Auktionskatalog Galerie Fischer, Luzern, 21.5.1941 Nr. 39; H. Menzel, *Antike Lampen*, RGZM.Mainz Kat. 15 (1954) Nr. 98 Abb. 26,2 und Nr. 90 Abb. 26,7 (als Sabazios bezeichnet!); L. Lerat, *Catalogue des Coll.arch. de Besançon* I. *Les lampes antiques* (1954) 7 Nr. 39 Taf. 5. s. auch Grimm, *Zeugnisse* 191 zu Nr. 95.

allerdings keine komplizierten Aussagen chronologischer Art abverlangen dürfen. Besonders erwähnenswert ist eine Lampe aus dem Faijûm in Toronto[1], bei der nicht nur der Spiegel mit dem Bild des frontal sitzenden Sarapis dekoriert ist, sondern auch der Griff zusätzlich in Form einer Sarapisbüste vom Fransentypus ausgearbeitet ist (Abb. 240). Die Lampe könnte noch dem 1. Jh. n.Chr. angehören. In diesem Fall wäre sie ein weiteres Indiz gegen die Thesen Castigliones.

Eine kurze Zusammenfassung der bisher behandelten Denkmäler unter Zugrundelegung der historischen Gegebenheiten kann nützlich sein. Zahlenmäßiges Übergewicht in der hadrianisch-antoninischen Epoche haben die alexandrinischen bzw. ägyptischen Vertreter des Fransentypus.[2] Unter Antoninus Pius haben auch die alexandrinischen Münzen — was die Variationsbreite der Reverstypen anbelangt — ihre höchste Blüte erlebt. Dies bezieht sich nicht nur allgemein auf sämtliche vorkommenden Typen, sondern auch speziell auf die des Sarapis.

Das Verhältnis Hadrians zu Sarapis und den orientalischen Gottheiten wird unten ausführlich behandelt werden. Von den Antoninen ist besonders Commodus als Freund des Sarapis und der ägyptischen Götterwelt hervorgetreten.[3] Antoninus Pius hat demgegenüber ein indifferentes Verhältnis zu dem Gott gehabt, ungeachtet etwa einer Weihinschrift für *Ζεὺς Ἥλιος μέγας*, die *θεοὶ σύνναοι*, Antoninus Pius und Marc Aurel aus dem moesischen Dionysopolis.[4] Ohne negative Nachwirkungen blieb in religionspolitischer Hinsicht der ägyptische Bauernaufstand der Jahre 152/3 n.Chr., der Roms Getreideversorgung in Verlegenheit brachte. In Alexandria wurde Antoninus Pius zu Ehren ein Tempel erbaut und ein Monat nach ihm benannt. Im ganzen hat Antoninus Pius die mit Hadrian einsetzende Bewegung nicht gehemmt.[1]

---

[1] Royal Ontario Museum Inv.-Nr. 910.165.20; unveröffentlicht (Hinweis K. Parlasca und R. Winkes).

[2] Diese Annahme ließe sich mit Hilfe weiteren Materials stützen. Es sei lediglich an den Porphyrkopf im Ashmolean Museum Inv.-Nr. 1955, 333 erinnert (s. oben S. 96 Anm. 2 Abb. 48a-c), den ich für eine antoninische Arbeit halte. Die genannten Stücke reichen als Belege für die vorgeführte Entwicklung aus.

[3] Vgl. oben S. 151ff.

[4] Vidman, *Sylloge* Nr. 708.

Marc Aurel hat im Winter 175 n.Chr. nach dem Ende der Usurpation des Avidius Cassius Ägypten besucht. *Sacra Serapidis a vulgaritate Pelusiac‹a› summovit* wird in der *Vita Marci* 23,8 von ihm gesagt.[2] Für Heil und glückliche Rückkehr des Marc Aurel und seiner Familie stellte in Ostia ein C. Pomponius Turpilianus eine Weihung für Isis, Serapis, Silvanus und die Laren auf.[3] Die 'Lectisternium-Prägung' aus dem 8. Jahr des Kaisers = 167/8 n.Chr.[4] mit der Darstellung des liegenden Sarapis und anderer Götter kann nicht als einmaliges Zeugnis einer besonderen Vorliebe für Sarapis herangezogen werden. Diese These mag auf sich beruhen. Von Bedeutung ist dagegen ein anderer seltener Typus, der nur auf Bronze-Drachmen in der Zeit des Marc Aurel vorkommt: im 5. Jahr des Lucius Verus = 164/5 n.Chr.[1] und im 13. Jahr des Marcus = 172/3 n.Chr.[2] Dargestellt ist die Fassade des alexandrinischen Sarapistempels. Durch ein oberhalb der Mitteltür angebrachtes Fenster wird der Blick frei auf den Sarapiskoloß im Cellainneren[3] (Abb. 58).

---

[1] Dies ließe sich noch besser abschätzen, wenn eine chronologische Übersicht über die in Rom gefundenen Denkmäler der ägyptischen Götter vorläge. Malaise, *Inventaire* erschien zu spät zur Auswertung. — Antoninisch wird ein Isisrelief im Museo Capitolino von K. Parlasca, *RM.* 71, 1964, 195ff. Taf. 56ff. und Helbig^4 II (1966) Nr. 1184 datiert. — Einiges zum Sarapiskult in antoninischer Zeit hat W. Hüttl, *Antoninus Pius* I (1936) 158ff. zusammengestellt. Zum Verhältnis des Antoninus Pius zu den ägyptischen Kulten jetzt Malaise, *Les conditions de pénétration* 427f.

[2] Vogt I 145 spricht von einer »Begünstigung der Sarapisreligion durch den Kaiser«. Marc Aurel und die ägyptischen Kulte : Malaise, *Les conditions de pénétration* 428ff.

[3] *CIL.* XIV 20 = Vidman, *Sylloge* Nr. 535; Grimm, *Zeugnisse* 90 Anm. 4. Vgl. auch die beiden Inschriften aus Ankyra : Vidman, *Sylloge* Nr. 335/6.

[4] Ph. Lederer, *DMbll.* 56, 1936, 201ff. Taf. 165, 1. L. Castiglione, *Acta Antiqua* 9, 1961, 293ff. erweitert die Liste Lederers durch neue Terrakotten. Ein Zusammenhang zwischen den Prägungen aus dem 8. Jahr des Marcus und der während seiner Regierung wütenden Pestepidemie (A.E.R. Boak, *Historia* 8, 1959, 248ff.) wäre denkbar. Es ist jedoch übersehen worden, daß das Motiv auf eine Kline gelagerter Gottheiten (dabei Sarapis an der Spitze) identisch auf Prägungen aus dem 21. und 23. Jahr des Caracalla wiederkehrt. 212/3 n.Chr. : *Dattari* 4076 und *JEA.* 47, 1961, 132 Taf. 10, 3 (falsch beschrieben und im Wert nicht erkannt). Ein schlechter erhaltenes Stück des Jahres 214/5 n.Chr. im British Museum : *BMC.Alex.* 1478 (ebenso falsch als Gebäude mit Götterfiguren beschrieben); ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA. (Datum nicht erkennbar). Mit diesen Stücken ist zwar einigen von Lederers Hypothesen der Boden entzogen, unberührt bleibt jedoch der Grundgedanke. Denn auch die Prägungen Caracallas können als Lectisterniumprägungen verstanden werden. Ihr Erscheinen fällt in die Zeit, in der nach Cass. Dio 77, 15, 6-7 der kranke Caracalla vermittels Gebeten, Opfern und Weihgeschenken u.a. von Sarapis Hilfe erhoffte. Für den zum Kultmahl gelagerten Sarapis vgl. auch Grimm, *Zeugnisse* 81.83, für die Einladungen zur Kline des Sarapis L. Koenen, *ZPE.* 1, 1967, 121ff.

Trotz dieser und anderer Hinweise auf das Interesse der Antoninen an Sarapis ist die Konzentration der Denkmäler in diesem Zeitraum und in besonderem Maße in Alexandria möglicherweise als lokalägyptische Entwicklung anzusehen. Hier bleiben Fragen offen. Jedenfalls wird deutlich, daß sich Sarapis und sein Bild gegen alle passiven Widerstände der ägyptischen alteingesessenen Bevölkerungsschichten im 2. Jh. n.Chr. endgültig durchgesetzt und seinen Vorgänger Osiris fast gänzlich verdrängt hat.

Die Dominanz der alexandrinischen und ägyptischen Denkmäler beeinflußt die Bewertung ihrer kopienkritischen Zuverläßigkeit. Wie mehrfach ausgesprochen, kann ihnen aufgrund ihrer räumlichen Nähe zum Urbild und ihrer daraus resultierenden Qualität ein besonderes Maß an Genauigkeit zugebilligt werden.

---

[1] s. oben S. 104 Anm. 3. Das Fenster wird behandelt von W. Weber, *Drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion* (1911) 10f. und Vogt I 145.

[2] *Demetrio* 2081.

[3] s. oben S. 104. — Durch dieses Fenster fiel nach Rufin, *hist. eccl.* XI 23 zu bestimmten Zeiten ein Sonnenstrahl auf Mund und Lippen der Sarapisstatue; gleichzeitig schwebte mit Hilfe eines magnetischen Mechanismus eine kleine Heliosstatue begrüßend durch die Cella auf Sarapis zu. Den Vorgang des Begrüßungskusses sehe ich mit Weber (mir erst nachträglich zugänglich) in einer auf Lampenspiegeln (*Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Lamps* Nr. 946 Abb. 188 [mit falscher Deutung]); hier Abb. 241; Reynolds 145 Abb. 41; hier Abb. 242) und Münzen (*Dattari* 5983/4 Taf. 24; Curtis, *Tetradrachms* 2107; vgl. dazu *Brit.Mus.Cat.*, Marshall, *Finger Rings* Nr. 268 Taf. 7; G. Becatti, *Oreficerie antiche* [1955] 215 Nr. 521 Taf. 146) belegten Szene wiedergegeben, in der Sarapis von Helios zum Kusse umarmt wird. Weitere Terrakotten bei Weber a.O. 11 Anm. 28. Daß tatsächlich dieser Vorgang gemeint ist, ergibt sich, abgesehen von der alexandrinischen Herkunft der Beispiele, aus der statuarischen, unbeweglichen Haltung des Sarapis und der schwebenden Bewegung des kleinen Helios. — Die Feier des Sonnenkusses ist an sich nur Bestandteil des alexandrinischen Rituals, eine Münze der Otacilia aus Nikomedeia (Waddington, *Recueil* 566 Nr. 378 Taf. 98,4) bezeugt jedoch, daß das Fest auch dort begangen wurde (s. Bosch 274). — In einen anderen Zusammenhang gehören diejenigen Lampengriffe, die die sich umarmenden und küssenden Sarapis und Isis zeigen: V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 59ff.; G. Ristow, *KölnJbVFrühGesch.* 10, 1969, 71 Nr. 27 Taf. 7,1; A. Bernard, *Alexandrie la grande* (1966) Abb. 7.

Die Durchsicht der Denkmäler ergibt weiterhin, daß der Bedarf an Sarapisstatuen oder -büsten während hadrianischer und frühantoninischer Zeit in Rom und Italien geringer gewesen ist als bisher angenommen.

SEVERISCHE DENKMÄLER

Die bisherige Forschung ist der Ansicht, daß die severische Epoche die meisten Sarapisdenkmäler hervorgebracht habe. Als Begründung dient die bekannte Tatsache, daß die Principes dieses Zeitraumes mit Ausnahme des Elagabal ein besonders intensives Verhältnis zu den ägyptischen Kulten und dem Sarapiskult speziell besessen haben. Septimius Severus[1] und Caracalla[2] haben Ägypten selbst besucht, und von Severus Alexander ist überliefert : *Isium et Serapium decenter ornavit additis signis et deliacis et omnibus mysticis.*[3]

Die Stilkritik, obschon in dieser Spätzeit manchen Schwierigkeiten ausgesetzt, ist das einzige Hilfsmittel zu einer Gruppierung des Materials, das einen Einblick in die jeweils unterschiedliche Intensität der Sarapisverehrung gewährt.

Der Schwerpunkt der Denkmälerproduktion verlagert sich in severischer Zeit von Alexandria bzw. Ägypten nach Rom bzw. Italien. Hierin kommt zum Ausdruck, daß die Belebung des Kultes durch das severische Kaiserhaus vor allem Rom zugute gekommen ist. Das ehemals in der Produktion führende Alexandria tritt merklich zurück. Mit Recht konnte gerade in dieser Zeit Minucius Felix, *Octavius* 22,1 sagen : *Haec tamen Aegyptia quondam nunc et sacra Romana sunt.*[4]

---

[1] K. Hannested, *ClMediaev.* 6, 1944, 194ff. Nach *Hist.Aug.*, *Vita Sev.* 17, 3-4 erinnerte sich der Kaiser später gern an die Ägyptenreise u.a. wegen des Sarapis. Zur Sarapisverehrung des Septimius Severus s. auch J.G. Davies, *JThSt.* N.S. 5, 1954, 73ff.

[2] Cass.Dio 78, 22ff.

[3] *Hist.Aug.*, *Vita Sev.Alex.* 26, 8. — Auf einem Medaillon der Stadt Perinthos steht Severus Alexander — Isis Pharia grüßend — auf einer Barke, während er von dem hinter ihm stehenden, erheblich kleineren Sarapis bekränzt wird : E. Schönert, *Die Münzprägung von Perinthos*, Dtsch.Akad.Wiss.Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswiss. 45 (1965) Nr. 782 Taf. 48; dies., *Klio* 49, 1967, 250 Nr. 125 Abb. 13 (hier Abb. 340).

[4] Zitiert nach der Edition von J. Beaujeu (1964). Bei der Datierung des Octavius ins frühe 3. Jh.n.Chr. folge ich den Argumenten der Ausgabe von B. Kytzler (1965).

Wahrscheinlich aus dem Tiber in Rom stammt die fragmentierte Büste in Mariemont[1] (Abb. 244a/b). Der große, fast rechteckige Büstenausschnitt ist unter dem Gesichtspunkt der Repräsentation zu beurteilen. Künstlerische Kategorien werden kaum eine Rolle gespielt haben. Die Haarpartie über der Stirnmitte ist zwar abgebrochen, doch ist die Fransenfrisur von der Haaranlage her sicher rekonstruierbar; der Bart besitzt die übliche Zweiteilung. Die Bohrgänge sind tief und schattenreich. Die Oberflächenwirkung stimmt mit den für frühseverische Zeit signifikanten Stilmerkmalen überein. Einen Hinweis auf die stadtrömische Entstehung gibt die unruhige, scharfgratige Fältelung des Chiton. Diese eigenwillige und unstoffliche Gewandgliederung entspricht nicht dem Urbild, sondern verrät den römischen Hang zur dekorativen Auflockerung. Die Neigung römischer Kopisten, Wiederholungen der Sarapisstatue im römischen Sinne dekorativer umzugestalten, ist an anderer Stelle ausführlich hervorgehoben worden.[2] Der Körper dient dabei als Folie für eine effektvolle Führung der Chitonfalten.

Ebenfalls in frühseverische Zeit gehört ein Terrakottaköpfchen in Kassel[3] unbekannter Herkunft (Abb. 245a/b). Es ist von guter Qualität und ahmt sichtlich großplastische Köpfe nach. Der vordere Matrizenabdruck ist mit dem Stichel überarbeitet. Aufgrund der besonderen Technik sind in diesem Fall die Stirnlocken nicht getrennt und frei ausgearbeitet, sondern in einer geschlossenen Front zusammengefaßt und im Relief als fünf Fransen angegeben. Die gleiche Technik

---

Vgl. außerdem C. Becker, *Der Octavius des Minucius Felix, SBMünchen* (1967) und *RE.Suppl.* XI (1968) 996ff. 1377 *s.v. Minucius Felix* (v. Geisau).

[1] S. Reinach, *Recueil de têtes antiques* (1903) 195 Taf. 240; *Collection R. Warocqué. Antiquités égyptiennes, grecques et romaines, Mariemont* (1916) Nr. 158; Brady, *Repertory* Nr. 53; P. Lévêque in *Les antiquités du Musée de Mariemont* (1952) 72f. G 18 Taf. 24; P. Lévêque - G. Donnay, *L'art grec du Musée de Mariemont* (1967) Nr. 60; *Trésors inconnus du Musée de Mariemont* III. *Grandeur de la Grèce* (1968) Nr. 61; Inst. Neg. Rom 63.461.

[2] Vgl. u.a. das Fragment einer Sarapisstatuette im Vatikan: Amelung, *Vat.Kat.* II 489f. Nr. 293 F Taf. 64; Vat.Neg. XXVIII.2.53 (hier Abb. 22); weiterhin eine zu *Dea Roma* ergänzte Statue in der Villa Medici: M. Cagiano de Azevedo, *Le antichità di Villa Medici* (1951) Nr. 239 Taf. 43, 85.

[3] Staatliche Kunstsammlungen Inv.-Nr. T 640, H. 0,132 m (unveröffentlicht).

der Stirnfrisur findet sich bei einem ägyptischen Terrakottaköpfchen in Frankfurt[1] mit ebenfalls fünf Stirnlocken.

Römischer Herkunft ist wohl das beinerne Sarapisköpfchen im Thorvaldsen Museum in Kopenhagen[2] (Abb. 246). Hier sechs Locken, die virtuos hinterschnitten und daher teilweise abgebrochen sind. Das Köpfchen setzt die Tradition der 'Porträtsarapiden' in severischer Zeit fort. Die leicht herabhängenden Augendeckel überschneiden die eingetieften Pupillen. Porträtcharakter besitzt weiterhin auch eine Büste mit vier Stirnlocken im Museo Nazionale delle Terme[3] (Abb. 247).

Einer der interessantesten Vertreter des Fransentypus überhaupt ist eine 0,48 m hohe frühseverische Marmorbüste ehemals im Kunsthandel[4] (Abb. 248), die wegen ihrer typologischen Isoliertheit eine ausgreifendere Behandlung verlangt. Diese zielt darauf ab, die besondere Bedeutung der Büste selbst und einen von der bisherigen Forschung nur am Rande behandelten Typus stärker herauszustellen:

Die Sarapisbüste auf dem Globus.

Über einer flachen, kreisrunden Basis erhebt sich eine Sarapisbüste, die mit der Basis durch einen kugeligen Gegenstand verbunden ist. An dieser Stelle sitzt sonst häufiger bei Porträtbüsten ein Indextäfelchen. Die Büste wird zusätzlich von unten durch einen Marmorstab gestützt. Ein Kugelsegment wird unten abgeschnitten. Das Basisprofil ergibt sich aus der Abfolge Wulst-Hohlkehle-Wulst, wobei die beiden Wulstringe, deren Durchmesser identisch sind, durch eine schmale Kerbe gegenüber der starken Einbuchtung abgesetzt sind. Aus der Form der Basis läßt sich kein unmittelbarer Hinweis auf die Datierung der Büste ableiten, da die gleichen Basen bereits bei trajanisch-hadrianischen Privatporträts begegnen.[5] Auf einer alexandrinischen

---

[1] Kaufmann, *Terrakotten* 34 Abb. 15 (Liebieghaus).

[2] Saal XXXVI, Schrank 11, VIII, 1: Amelung, *Sarapis* 193 Nr. 32; *EA.* 1488 rechts; Brady, *Repertory* Nr. 39; *Thorvaldsens Museum* (1962) 96 wird als Material Elfenbein angegeben.

[3] R. Paribeni, *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*² (1932) 313 Nr. 1119; Inst.Neg.Rom 43.124.

[4] *Catalogue of Egyptian, Near Eastern, Greek, Etruscan and Roman Antiquities, also Early Islamic Pottery,* Auktion Sotheby & Co., London 11.11.1963 Nr. 155 mit Abb.

[5] G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit* (1958) 41ff.

Bronze-Drachme aus dem 2. Jahr des Antoninus Pius = 138/9 n.Chr.[1] (Abb. 249) findet sich die nächstliegende Parallele. Allerdings ist die Basis auf dem Münzbild nicht profiliert, und es ist auch nicht zu entscheiden, ob ihre Form rund oder eckig zu denken ist. Mit Hilfe der Marmorbüste läßt sich erstmals eindeutig feststellen, daß es sich bei dem Verbindungsglied zwischen Basis und Büste auf der Bronze-Drachme nicht, wie Dattari und andere Forscher glaubten, um eine Sonnenscheibe handelt, sondern vielmehr um eine Kugel, also einen Globus.[2] Die in der Vorderansicht verdeckte, rückwärtige Stütze der Marmorbüste begegnet ähnlich bei einer im Profil dargestellten Sarapisbüste auf einer alexandrinischen Bronze-Prägung aus dem 3. Jahr des Marc Aurel = 162/3 n.Chr.[3] Festzustellen bleibt, daß die Marmorbüste nur von vorne gesehen werden sollte. Dies paßt gut zur Datierung in severische Zeit, in der Frontalitätsfragen zunehmend an Bedeutung gewinnen.

Das Motiv der auf einen Globus gesetzten Büste findet sich gerade bei Sarapis auffallend häufig. Es scheint für keinen anderen Gott so zahlreich überliefert zu sein. Abgesehen von der Marmorbüste beschränken sich die Belege jedoch auf die Kleinkunst : auf Lampenspiegel[4] (Abb. 250. 372a), Lampengriffe[5] (Abb. 251-253), Kienspanhalter[1] (Abb. 254) und kleine Terrakottamedaillone[2] (Abb. 255), wohl deshalb, weil die Bruchgefahr bei freiplastischen Denkmälern infolge des komplizierten Aufbaus im allgemeinen zu groß war.[3] Von hieraus ergibt sich der Rang der technisch meisterhaften neuen Marmorbüste. Die Frage nach der künstlerischen Qualität der Arbeit liegt dabei auf einer anderen Ebene.

---

[1] *Dattari* 2869 Taf. 24 = Weber, *Terrakotten* 29 Abb. 8.

[2] Damit dürften auch die Zweifel von Weber, *Terrakotten* 30 Anm. 34 zerstreut sein.

[3] *Dattari* 3511 Taf. 22. s. noch die Sarapisbüste auf dem Globus als Aversbild : *JEA*. 47, 1961, 128 Abb. 7.

[4] Leiden, Rijksmuseum van Oudheden : J. Brants, *Antieke terra-cotta lampen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden* (1913) Nr. 915. 917 Taf. 5 (hier Abb. 372a/b). Rom, Museo Paolino : O. Benndorf - R. Schöne, *Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums* (1867) Nr. 625; Vat.Neg. XXVIII. 28.66 (hier Abb. 250). Prag, National Museum : R. Haken, *Roman Lamps in the Prague National Museum and in other Czechoslowak Collections* (1958) Nr. 91 Taf. 13. Ephesos : *Forschungen in Ephesos* IV 2 (1937) 183 Nr. 101 Taf. 12. Auf ein unveröffentlichtes Exemplar in Berner Privatbesitz weist mich K. Schauenburg hin.

[5] Sammlung L. Benachi : Reynolds 144 Abb. 33 (hier Abb. 251). Alexandria : Reynolds 144 Abb. 34 (hier Abb. 252) und A. Osborne, *Lychnos et Lucerna* (1924) Nr. 91 Taf. 5. Ehemals Sammlung Flinders Petrie : Milne, *History* 249 Abb. 147. Ehemals Ehnasya : Flinders Petrie Taf. 54 Nr. 10 k (hier Abb. 253) und 10 m. Sammlung M. Hombert : P. Hombert, *AntCl.* 14, 1945, 319f. Nr. 1-5 Taf. 7,1. Berlin : Weber, *Terrakotten* Nr. 11 Taf. 1. London : *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Lamps* Nr. 864. Bologna :

Im 15. Jahr des Trajan = 111/2 n.Chr.[4] tragen zwei Niken eine frontal ausgerichtete Sarapisbüste auf einem Globus; in seinem 2. Jahr = 218/9 n.Chr.[5] opfert Elagabal vor einer ins Profil gedrehten Sarapisbüste, die auf einem säulenartigen, mit einem Kapitell abschließenden Postament befestigt ist. Die Büste wird von hinten durch einen Globus gestützt. Selten kommt es vor, daß Sarapis in ganzer Gestalt auf einem Globus sitzt[6] oder steht.[7] Soweit das kleine Format der zitierten Beispiele eine Bestimmung zuläßt, trägt die Mehrzahl die Fransenfrisur.

Eine in dieser Kombination singuläre Darstellung bietet ein Caduceus ägyptischer Provenienz mit einer kleinen Sarapisbüste vom Fransentypus.[8] Der Globus unterhalb der Büste dient zugleich einem hockenden

---

Arch. Fotogr. Neg. 3272 (unveröffentlicht). — Sarapis-Heliosbüste über dem Globus : *Recueil d'antiquités* III (1759) Taf. 15,2.

[1] Alexandria : Breccia, *Terracotte* II Nr. 436 Taf. 118f., 691.693. Berlin : Weber, *Terrakotten* Nr. 15 Taf. 2. Ehemals Sammlung Fouquet : P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet* (1921) 78 Nr. 185 Taf. 48 unten links (hier Abb. 254). Frankfurt : Kaufmann, *Terrakotten* Abb. 102, 1.3.

[2] Sammlung M. Hombert : Hombert a.O. 321 Nr. 7 Taf. 7,2. Alexandria : Reynolds Abb. 45; Breccia, *Terrecotte* II Nr. 155 Taf. 41, 202.203 (hier Abb. 255).

[3] Vgl. oben S. 224 Anm. 1. Eine kleine Bronzebüste der Sammlung B. de Keller stellt wahrscheinlich auch eine Sarapisbüste auf dem Globus dar : L. Keimer, *BArchAlex.* 41, 1956, 97 Abb. 2; vgl. unten S. 189 Anm. 4.

[4] *Dattari* 1034 bis Taf. 22. Exemplar im Münzkabinett des Griechisch-Römischen Museums in Alexandria : *JEA.* 47, 1961, 129 Abb. 8.

[5] s. oben S. 151 Anm. 7. Ein gleiches Postament mit einer Sarapisbüste auf einem Globus wird auf einer Gemme in Berlin von zwei Eroten getragen : Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 8500 Taf. 61.

[6] E. Breccia, *Le Musée gréco-romaine* 1922/23 Taf. 20,4; Hombert a.O. 320f. Nr. 6 Taf. 8,3; Reynolds 64f. Abb. 1.

[7] Lampengriff : Flinders Petrie Taf. 54 Nr. 10c. — Bronzestatuette : C. Friederichs, *Berlins antike Bildwerke* II. *Geräthe und Broncen im Alten Museum* (1871) Nr. 1868; A. Michaelis, *JHS.* 6, 1885, 300 Anm. 1c.

[8] Das Stück befand sich nach dem Kriege im Besitz von M. Abeymayor in Kairo, heutiger Aufbewahrungsort unbekannt : Reynolds 149f. Abb. 56.

Pavian, dem Tier des Thoth, als Kopfschmuck. Gewöhnlich trägt der Pavian eine Mondscheibe. Links und rechts vom Äffchen sitzen die charakteristischen Caduceusflügel. Nach unten schließt der Hermesstab mit einem Widderkopf ab, nach oben in zwei Agathos-Daimon-Schlangenköpfen.[1]

Neben Sarapis kommt das Motiv der Götterbüste auf bzw. über dem Globus (wobei die Büste stellvertretend für die ganze Statue steht) in besonderem Maße noch bei Isis[2] vor (z.B. Abb. 256), aber auch bei Iuppiter[3], Minerva[4] (Abb. 257/8), Mercurius[5] und anderen Gottheiten.[6] Es beschränkt sich nicht auf die Götterwelt.[7] Seit Augustus[8] wird es auch in den Typenvorrat der Kaiserdarstellung auf römischen Reichs- und provinzialen Prägungen aufgenommen. Besonders zahlreich sind die Emissionen mit der Kaiserbüste auf dem Globus für Nero[1] (z.B. Abb. 260a) und den nur kurzfristig regierenden Galba[2] (z.B. Abb. 261a), für den Vespasian 70/1 n.Chr. posthum den Typus weitergeprägt hat. Das Motiv reicht auf den Münzen bis ins 3. Jh. n.Chr.[3] Freiplastische Beispiele sind für Caligula(?)[4], Nerva[5] (Abb. 263), Trajan[6] (Abb. 264) und Commodus[7] bekannt. Bei den Büsten des Nerva und Trajan handelt es sich auf jeden Fall um posthume Arbeiten, vermutlich des 3. oder 4. Jhs. n.Chr.[8] Ob zwischen den

---

[1] Einen Caduceus gleicher Form trägt Sarapis auf einer magischen Gemme : A. Delatte - Ph. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques* (1964) Nr. 206. s. auch den Karneol-Ringstein in Den Haag : J.C. de Jonge, *Catalogue d'Empreintes du Cabinet des pierres gravées* (1837) Nr. 270. Vgl. außerdem *Dattari* 2839. Auf einem Altar aus Stockstadt ist zwischen den Büsten von Isis und Sarapis-Helios ein Caduceus dargestellt : Vidman, *Sylloge* Nr. 715; Grimm, *Zeugnisse* 201ff. Nr. 112 Taf. 36.

[2] Th. Schreiber, *Expedition E. Sieglin* I (1908) 252 Abb. 186e (hier Abb. 256); Flinders Petrie Taf. 54 Nr. 12k und Taf. 46 Nr. 32; A. Adriani, *AnnMusAlex.* 1935-39, 123 Abb. 57; Kaufmann, *Terrakotten* Abb. 104; G. Roeder, *Ägyptische Bronzefiguren. Staatliche Museen Berlin,* Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung VI (1956) § 318 d Taf. 38 e. — Auf einem Cippus aus Corfinium und einer Ara aus Aquileia *steht* Isis auf einem Globus : Vidman, *Sylloge Nr.* 474.614.

[3] Vgl. z.B. die Victoria mit Iuppiterbüste aus Augst : R. Steiger, *Basler Stadtbuch* 1964, 232ff. Abb. 1-3; I. Rácz, *Antikes Erbe* (1965) Taf. 146; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 46f. 129 Taf. 4,3; R. Winkes, *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (1969) 139ff. Augst 1; H. v. Gall, *JbZMusMainz* 15, 1968, 105; Jucker, *Reproduktionen* 82.84. — Zeusbüste auf Globus, Münze des Macrinus aus Neapolis in Samaria : *BMC.Palestine* 59 Nr. 91 Taf. 6,13.

[4] London : E. Strong, *JRS.* 6, 1916, 40 Nr. 1 Abb. 3 (hier Abb. 257). Budapest : J. Szilágyi, *Aquincum* (1956) Taf. 46 (hier Abb. 258).

[5] R. Haken, *Roman Lamps in the Prague National Museum and in other Czechoslowak Collections* (1958) Nr. 56 Taf. 6; P. Lambrechts, *AntCl.* 7, 1938, 217ff.

[6] Ob es sich bei den Pfeilerbüsten im Musée de Saint-Germain um Götter oder Privatpersonen handelt, ist von der Photographie her nicht zu entscheiden : Espérandieu, *Recueil* II Nr. 1610.

[7] s. A. Alföldi, *RM.* 50, 1935, 118.

[8] z.B. ein Sesterz aus dem Jahre 5 v.Chr. : *Roman Medaillons. Museum of Fine Arts Boston* (1962) Taf. 1,7. s. auch den Nicolo : M.-L. Vollenweider, *Die Porträtgemmen der römischen Republik* (1972) Taf. 151,19. — Liviabüste auf dem Globus auf Großbronzen

---

der *Colonia Iulia Romula*: W.H. Gross, *Iulia Augusta, AbhGöttingen* Nr. 52 (1962) Taf. 7,6; W.B. Kaiser, *SchwMbll.* 18, 1968, 33 Abb. 6. Die Legende *IVLIA AVGVSTA GENETRIX ORBIS* in Verbindung mit dem Globus und dem Halbmond läßt über den Sinn der Darstellung keinen Zweifel (hier Abb. 259b).

[1] Besonders auf Emissionen der lugdunensischen Münzstätte. s. *Brit.Mus.Cat.*, Mattingly, *Coins* I 259ff. Nr. 303ff. Taf. 45ff. — Zur Bedeutung des Globus unter den Büsten des Nero : E.A. Sydenham, *NumChron.* 4. Ser. 16, 1916, 33ff.

[2] *Brit.Mus.Cat.*, Mattingly, *Coins* I 319 Nr. 65ff. Taf. 56,2; 337ff. Nr. 164ff. Taf. 53,3ff. Schöne Exemplare : *AC.* II (12.-14.6.1922) Nr. 391 Taf. 13 und *Sammlung Weber*, 2. Abt. Auktion Hirsch XXIV, München ab 10.5.1909 Nr. 1089 Taf. 9.

[3] z.B. Philippus II. : *BMC.Lycia, Pamphylia and Pisidia* 132 Nr. 60 Taf. 24,17 und *SNG.v.Aulock, Nachträge* IV 18.H. (1968) Nr. 8517 (Perge). Gallienus : *Hesperia Art Bulletin* XL/XLI Nr. 432 (Magydus). Aurelianus : Münzen und Medaillen A.G. Basel, Auktion 41, 18./19.6.1970 Nr. 537 Taf. 33 (Selge).

[4] E. Strong, *JRS.* 6, 1916, 29 Abb. 1 und J.A. Scott in D.G. Mitten - S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World*, Ausstellungskatalog 1967/68 (1967) Nr. 230.

[5] *Catalogue sommaire* 1069; R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke* (1932) 52ff. Taf. 9 links. 10 links; E. Sjöquist - A. Westholm, *OpArch.* 1, 1935, 46 Taf. 7,2; H. Götze, *MdI.* 1, 1948, 151; G. Daltrop - U. Hausmann - M. Wegner, *Die Flavier* (1966) 111 *s.v. Paris*; Photo Giraudon 30150.

[6] Gegenstück zu dem vorigen : *Catalogue sommaire* 1068; Delbrueck a.O. 52ff. Taf. 9 rechts. 10 rechts; Sjöquist-Westholm a.O. 46 Taf. 7,3; W.H. Gross, *Bildnisse Traians* (1940) 71.125 Nr. 8; Photo Giraudon 30149.

[7] Büste im Palazzo dei Conservatori : Helbig^4 II (1966) Nr. 1486 (v. Heintze). Zwischen Büste und Globus ist ein Paar sich kreuzender Füllhörner und eine Pelta eingeschoben.

[8] M.L. Lucci, *ArchClass.* 16, 1964, 247f. datiert beide Büsten in konstantinische Zeit. Vgl. auch *EAA.* VI (1965) 382 *s.v. Porfido* (Lucci) und D.M. Brinkerhoff, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch* (1970) 23. Gegenüber der Datierung von Delbrueck in hadrianische Zeit hat sich Gross zurückhaltend geäußert. L. Vlad Borrelli (*EAA.* V [1963] 428 Nr. 8 *s.v. Nerva*) schwankt zwischen einer Datierung in hadrianische Zeit und ins 3. Jh.n.Chr. Ungeachtet der auseinandergehenden Datierungsvorschläge ist der antike Ursprung beider Büsten mit Ausnahme von H.v.Heintze (Helbig^4 I [1963] zu Nr. 196) nicht bezweifelt worden. Sie bezeichnet beide ohne Angabe von Gründen als Arbeiten des 17.Jhs.

symbolkräftigen Motiven der Götter- und Kaiserbüsten auf dem Globus ein entwicklungsgeschichtliches Abhängigkeitsverhältnis angenommen werden muß, bleibt unsicher.

Das Motiv findet sich gleichermaßen auch bei Privatpersonen, in diesem Zusammenhang vor allem auf Sarkophagen des 3. Jhs. n.Chr.[1] — besonders auf Riefel- und Jahreszeitensarkophagen (Abb. 265-267) — und Grabreliefs[2] (z.B. Abb. 268), daneben bei kleineren freiplastischen Werken[3] und auf geschnittenen Steinen.[4]

Eine geschlossene Gruppe bilden die Zepterbüsten auf dem Globus. In drei Fällen (Cancelleriarelief A[5], Rundbasis in der Villa Doria Pamphili[6] und Opferrelief der Decennalienbasis[7]) trägt der *Genius Senatus* ein Zepter mit einer Büste auf dem Globus als oberen Abschluß. Hinzu kommen ein severisches Relief in Kopenhagen[8] mit der

---

[1] Brüssel : F. de Ruyt, *BMusRoyaux* 3, 1935, 68ff.; ders., *BInstHistBelgRom.* 17, 1936 Taf. 1,1; *BCH.* 63, 1939 Taf. 11. Rom, Palazzo Merolli : Matz-Duhn II Nr. 2702; G. Rodenwaldt, *ZBildK.*57 (NF. 33), 1922, 119 Abb. 2; F. de Ruyt, *BInstHistBelgRom.* 17, 1936, 156 Nr. 4 Taf. 4, 8 (hier Abb. 265). Rom, Palazzo Doria : M. Gütschow, *Das Museum der Prätextat-Katakombe*, MemPontAcc. IV 2 (1938) 168 Abb. 37. Rom, Museo Paolino : Gütschow a.O. 155f. (b) Abb. 32; de Ruyt a.O. 155 Nr. 1 Taf. 3,5; *BCH.*63, 1939, 60 Taf. 14 (hier Abb. 267). Rom, Museo di S. Callisto : G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi* I (1929) 101 Taf. 87,5; de Ruyt a.O. 155f. Nr. 3 Taf. 4,7 (hier Abb. 266). Nach dem letztgenannten Jahreszeitensarkophag ist ein anderes Fragment bei Wilpert a.O. Taf. 87, 1 willkürlich auf eine Frauenbüste auf dem Globus ergänzt worden. Auf christlichen Sarkophagen fehlt das Motiv bisher ebenso wie die aus dem Blätterkelch herauswachsende Büste; s. K. Schauenburg, *StädelJb.* NF. 1, 1967, 51. — Zum Apfel, dessen Form in der Antike der Kugel angenähert und der als Symbol der Unsterblichkeit verwendet wurde : H.G. Horn, *Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik*, BJb. Beih. 33 (1972) 68.

[2] z.B. Istanbul, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 4150 : A. Müfid, *AA.* 1933, 125 Nr. 24 Abb. 9 (hier Abb. 268).

[3] Terrakottabüste eines Mädchens auf einem Globus : *Lambros-Dattari* Nr. 515 Taf. 56.

[4] z.B. Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 5144 Taf. 37.

[5] F. Magi, *I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria* (1945) Taf. 3.

[6] *EA.* 2361; Magi a.O. 79 Abb. 62.

[7] H.P. L'Orange, *RM.* 53, 1938, 11 Abb. 6; H. Kähler, *Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum*, Monumenta Artis Romanae III (1964) Taf. 5.

[8] J.W. Salomonson, *BAntBeschav.* 30, 1955, 2 Abb. 1; A.M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus*, MemAmAc. 30 (1968) 139f. Nr. 22 Taf. 37; D. Soechting, *Die Porträts des Septimius Severus* (1972) 185 Nr. 75.

Darstellung der Insignien eines »spielgebenden Beamten«, eine Bronzetessera[1], Consulardiptychen[2] und anderes mehr. Die Frage nach der Benennung der kleinen Büsten muß infolge deren schlechter Erhaltung offenbleiben; ikonographische Ähnlichkeiten mit bestimmten Kaisern sind nicht zu erkennen. Die Deutung der Büste des Kopenhagener Reliefs durch Jucker[3] erscheint problematisch.[4]

Feststeht: Der Globus läßt sich allein formal als überleitendes Bindeglied, als Zier- oder beliebiges Versatzstück zwischen Büstenfuß und Büste nicht hinreichend verstehen.[5] Die Aussage der bildlichen Überlieferung läßt in dieser Hinsicht keine Zweifel zu. Dem Globus unter der Büste muß wie dem Adler und dem Blätterkelch[6] ein bestimmter, aber modifizierbarer Aussagewert zukommen, der von den antiken Betrachtern herausgelesen werden sollte und konnte. Die geäußerten Einwände und Zweifel an dem Aussagewert bestimmter Attribute oder besonderer Bildmotive und an der Fähigkeit antiker Betrachter, mit Hilfe ihrer Bildung den intendierten gedanklichen Inhalt der Darstellung zu erfassen, dürfen nicht generalisiert werden.[1] Globus, Adler und Blätterkelch gehören der symbolischen Bildsprache an und sind gewissermaßen Hieroglyphen für inhaltliche Aussagen. In diesem Zusammenhang wird gelegentlich auf die vergleichsweise geringe Denkmälerzahl mit den angesprochenen Motiven verwiesen, um weitreichende Interpretationen von vornherein in Frage zu stellen. Diese Feststellung ist nicht mit leichter Hand beiseite zu räumen. Es muß aber betont werden, daß sich die angedeuteten Probleme nicht nach quantitativen Gesichtspunkten lösen lassen. Dies gilt in gleicher Weise für das Motiv der Büste auf dem Globus, dem Adler und im Blätterkelch. Den speziellen Symbolwert des Globus für den jeweiligen Fall zu ermitteln und das Interpretationsspektrum voll auszuleuchten, kann an dieser Stelle nicht versucht werden. Es sollen lediglich einige Schlüsse und Beobachtungen aus dem dargelegten Material gezogen werden. Eindeutig ist, daß das Motiv der Büste auf dem Globus nicht immer dasselbe meint; viel-

---

[1] Salomonson a.O. 20 Abb. 20.

[2] R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (1929) 61.

[3] *Bildnis* 32; McCann a.O. 78.139 Nr. 22 Taf. 37 identifiziert die Büste im Anschluß an ältere Autoren mit Septimius Severus. Ebenso jetzt Soechting a.O.

[4] Zu Zepterbüsten auf dem Globus allgemein: Magi a.O. 115ff.; Salomonson a.O. 1ff.; Jucker, *Bildnis* 122ff. und W.N. Schumacher, *RM.* 65, 1958, 104ff.

[5] Auf Sarkophagen ist der Globus bisher primär unter formalen Aspekten gesehen worden: J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Lateran* (1890) 7 zu Nr. 18; O. Brendel, *RM.* 51, 1936, 18ff.; M. Gütschow, *Das Museum der Prätextat-Katakombe*, MemPontAcc. IV 2 (1938) 155.

[6] Der Symbolgehalt des Blatt- bzw. Blätterkelchs, Teilaspekt eines sehr komplexen Problems, erscheint mir gegen M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (1939) 109 und G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit* (1958) 45; ders., *GGA.* 217, 1965, 247ff. durch Jucker, *Bildnis* gesichert. Zustimmend etwa B. Andreae, *Gnomon* 37, 1965, 507ff.; E. Schmidt, *Antike Plastik* VI (1967) 103 Anm. 78; H. Wrede, *RM.* 78, 1971, 136; kritisch u.a. H. v. Heintze, *Gymnasium* 71, 1964, 497ff. Vielleicht wird die These im Einzelfall modifiziert werden müssen, aber generell handelt es sich eben nicht um ein »beliebiges Versatzstück«. Vgl. die abgewogenen Formulierungen von K. Schauenburg, *StädelJb.* NF. 1, 1967, 50. Die symbolische Bedeutung ist m.E. ebenso unmißverständlich wie der Interpretationsspielraum erheblich. Sicher ist auch, daß der Blätterkelch in Einzelfällen den ursprünglichen Symbolgehalt eingebüßt hat. — Für Sarapis hat Jucker die entsprechenden Stücke zusammengetragen. Das Material ist sehr erweiterungsfähig. Auf mehrere unveröffentlichte Belege (in Paris, Ravenna, Rom und Leipzig) hat mich K. Schauenburg hingewiesen. Vgl. daneben auch die Bronzebüste, ehemals im Kunsthandel: *Collection d'antiquités grecques et romaines provenant de Naples*, Vente Paris, Hotel Drouot ab 18.3.1901 Nr. 246 und die neugefundene Büste in Athen (s. oben S. 110f. Anm. 4 und Abb. 295). Mehrere Lampengriffe in Köln, RGM.: G. Ristow, *KölnJbV-FrühGesch.* 10, 1969, 69 Nr. 12 Taf. 5,5; 70 Nr. 18 Taf. 6,1; 70 Nr. 20 Taf. 6,3; 70 Nr. 26 Taf. 7,2; 71 Nr. 27 Taf. 7,1. Terrakottabüste im Vatikan, Antiquarium Romanum I,

---

Vitr. D Inv.-Nr. 13268 : Vat.Neg. XXVIII.16.563 (hier Abb. 163). Auf eine komplette Dokumentation aller seit Jucker bekanntgewordenen Denkmäler kann verzichtet werden. Einige sind bereits in anderem Zusammenhang genannt worden. Lediglich auf eine Gruppe von Lampen, die vermutlich alle alexandrinischer Provenienz sind, soll an dieser Stelle hingewiesen werden. Neben dem Lampentypus schließen sie sich durch dieselbe Dekoration auf Spiegel (Europa auf dem Stier nach links) und Griff (Sarapisbüste frontal im Blätterkelch) zusammen. London : *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Lamps* Nr. 826 Abb. 150; Jucker, *Bildnis* 187 Skizze 32. Ehnasya : Flinders Petrie Taf. 54 Nr. 10 k. New York, Brooklyn Museum Inv.-Nr. 16.201 (hier Abb. 369). Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv.-Nr. 641 : W. Bühler, *Europa. Ein Überblick über die Zeugnisse des Mythos in der antiken Literatur und Kunst* (1968) 71 Nr. 7 Taf. 8 b. Bei dem Exemplar : C.M. Kaufmann. *Graeco-ägyptische Koroplastik*^{2} (1915) Taf. 70, 748 ist der Griff zwar abgebrochen, doch wird ebenfalls eine Sarapisbüste im Blätterkelch dargestellt gewesen sein (heute Frankfurt, Liebieghaus, Lehrslg., Schublade 48).

[1] Hingewiesen sei an dieser Stelle auf die Thesen von H. Brandenburg (*JdI.* 82, 1967, 195ff.), die eine lebhafte Diskussion ausgelöst haben. Vgl. dazu die kritischen Bemerkungen und die Präzisierungen der Problemstellung von H. Sichtermann (*JdI.*85, 1970, 224ff.).

mehr verbergen sich dahinter verschiedene Bedeutungsinhalte. Darauf ist zweifellos zu achten.

Für Privatpersonen verweisen die Sarkophage in die sepulkrale Sphäre.[1] Diese Annahme wird bekräftigt durch ein spätantikes Elfenbeinrelief in Baltimore[2] mit der Darstellung eines Totenmahles. Die Büste des Verstorbenen ist auf einen Globus und vor eine Girlande gesetzt. Sie befindet sich in einem kleinen Gehäuse, das oben an der Wand hängt. Der Globus dient in diesem und ähnlichen Fällen als Ausdrucksform der Heroisierung des Toten, die durch den von F. Matz und anderen Forschern in die Diskussion eingeführten Begriff der »Privatapotheose« am besten umschrieben wird.[3]

Dank dem freundlichen Entgegenkommen von H. Hafemann kann an dieser Stelle eine kleine Terrakottabüste[4] (Abb. 269a-c) östlicher Provenienz bekanntgemacht werden, die eine wesentliche Bereicherung des Denkmälerbestandes darstellt und erst vor dem skizzierten Hintergrund Konturen annimmt und ihre volle Bedeutung gewinnt. Auf einen runden Sockel und einen Globus ist die unbekleidete Büste eines unbärtigen Jünglings oder Knaben, dessen Alter nicht genau bestimmt werden kann, gestellt. Hinter dem Globus wird sie durch einen Terrakottastab gestützt, der in der Vorderansicht unsichtbar bleibt. Der formale Aufbau ist dem der behandelten Sarapisbüste sehr ähnlich und kann trotz der geringen Höhe von 30,5 cm als technisch vorzüglich gelten.

Die Oberarmbüste hat die in hadrianischer Zeit geläufige Form. Ungewöhnlich ist die Anordnung der Frisur: Die Locken sind in einzelnen kleinen und kräftigen Wülsten übereinandergelegt und umschließen von hinten ausgehend den Kopf in konzentrischen Kreisen wie eine Kappe. Der Kontrast zwischen dem schmalen unbewegten Gesicht und der auffälligen Frisur ist reizvoll und gesucht. Die kurzen, an den Spitzen eingerollten Locken sollen den Dargestellten offenbar als Orientalen kennzeichnen. Der Kopf ist leicht nach vorn geneigt und zur linken Schulter gedreht; der Gesichtsausdruck ist schwermütig-sentimental. Die Lagerungsspuren lassen die träumerisch-elegische Grundstimmung nicht voll zur Wirkung kommen. Gleichwohl drängt sich dem Betrachter unwillkürlich das Antinoosbildnis[1] auf, dessen Stimmungs- und Ausdrucksgehalt demjenigen des Terrakottaköpfchens nahekommt. Eine Gegenüberstellung mit der annähernd gleichformatigen Oberarmbüste des Antinoos aus Alabaster in Privatbesitz in Los Angeles[2], einem zerlegbaren Reisebild[3], macht das Gesagte unmittelbar anschaulich. In diesem Zusammenhang kann der Frage nach dem Grad der Abhängigkeit der Terrakottabüste vom Antinoosporträt nicht weiter nachgegangen werden.[4] Frisur und Lockenbildung lassen sich in allgemeinen Zügen vergleichen, wenn man die materialbedingten Unterschiede in Rechnung stellt. Dem Acanthus der Antinoosbüste in kalifornischem Privatbesitz kommt Symbolfunktion zu. Entsprechend ist auch der Globus unter der Terrakottabüste einzustufen, der eine bestimmte inhaltliche, auf den Dargestellten bezogene Aussage machen soll. Daß es sich nicht um ein beliebiges Verbindungselement zwischen Sockel und Büste handeln kann, wird schon aus dem technisch komplizierten Aufbau ersichtlich, der ohne zwingende Notwendigkeit bei dem äußerst zerbrechlichen Material kaum gewagt worden wäre. Dies ist ein wichtiges Argument. Der Jüngling wird durch den Globus als verstorben charakterisiert.

---

[1] Vgl. F. de Ruyt, *BInstHistBelgRom.* 17, 1936, 154ff.

[2] J. Kollwitz in *Christentum am Nil,* Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung »Koptische Kunst« Essen, Villa Hügel, 23.-25.7.1963, hrsg. von K. Wessel (1964) 216 Abb. 92.

[3] F. Matz, *Ein römisches Meisterwerk,* JdI. Erg.-H. 19 (1958) 127; weiteres bei F. Matz, *AbhMainz* 1963 Nr. 15, 1425; H. Sichtermann, *Späte Endymion-Sarkophage* (1966) 87; Schauenburg a.O. 52; ders. in *Opus Nobile, Festschrift U. Jantzen* (1969) 135; H. Sichtermann, *JdI.* 85, 1970, 232; F. Matz, *AA.* 1971, 102ff. s. auch H. Wrede, *RM.* 78, 1971, 143ff.

[4] Hamburg, Sammlung Schwarzkopf Inv.-Nr. 1293. Erwähnt : *Sammlung Schwarzkopf,* Ausstellungskatalog 1969/70 Nr. 280.

---

[1] s. Chr. W. Clairmont, *Die Bildnisse des Antinous* (1966). Ebenda alle weiterführende Literatur. Zu antinoisierenden Bildnissen s. ebenda 13f. Anm. 5.

[2] Jucker, *Bildnis* 87f. St 33 Taf. 34; Clairmont a.O. 42ff. Nr. 15 Taf. 14/5; Jucker, *Reproduktionen* 87 mit Anm. 33. Die Büste ist von H.v.Heintze (*Gymnasium* 76, 1969, 375) ohne Angabe von Gründen als neuzeitliche Arbeit verdächtigt worden; die *Gnomon* 43, 1971, 397 angeführten Argumente überzeugen nicht. Vgl. H. Jucker, *Reproduktionen* 87 Anm. 33. s. außerdem : *MusHelv.* 25, 1968, 201f. Da die Büste aus dem Kairoer Kunsthandel kommt, ist ägyptische Provenienz sicher. Möglicherweise entstammt auch die Hamburger Terrakottabüste diesem Raum.

[3] Der genaue Verwendungszweck des Hamburger Stückes läßt sich nicht mehr feststellen.

[4] Es ist beabsichtigt, die von der Hamburger Terrakottabüste aufgeworfenen Probleme an anderer Stelle ausführlicher zu verfolgen.

Auch für Antinoos könnte sich der Globus als sinnvoll erweisen, da er unmittelbar nach seinem geheimnisvollen und mystisch verklärten Tod in den Nilfluten zum Gott erhoben wurde.[1] Der Globus müßte in diesem Fall als Symbol der Apotheose angesprochen werden. Unabhängig jedoch davon, ob wir in der Terrakottabüste das antinoisierende Bildnis eines unbekannten Jünglings oder möglicherweise den bithynischen Liebling Hadrians selbst in einer künstlerisch provinziellen Spiegelung vor uns haben, ist der Symbolgehalt des Globus auch in diesem Fall kaum zu bestreiten.

In der kaiserlichen Symbolsprache bedeutet der Globus Sieghaftigkeit und Weltherrschaft. Die Kaiserbüste auf dem Globus entspricht gehaltlich also etwa dem Motiv des auf dem Globus sitzenden Kaisers oder dem Kaiser mit dem Globus in der Hand. Demgegenüber sollen die beiden Pariser Porphyrbüsten[2] (Abb. 263/4) nach Delbrueck in den Bereich der *Consecratio* verweisen.[3] Diese vom üblichen Aussagegehalt abweichende Interpretation mag in dem besonderen Fall durch den Hinweis auf die posthume Entstehung der Büsten hinreichend erklärt werden. Fraglich bleibt, ob der Globus auf den erwähnten Prägungen für Galba in der gleichen Richtung zu deuten ist.

Natürlich muß wie bei anderen Symbolen mit einer motivischen Abnutzung und inhaltlichen Abschwächung gerechnet werden. Das Bedürfnis nach repräsentativen Darstellungen kann den ursprünglichen Bedeutungsgehalt in den Hintergrund drängen. Dieser Gesichtspunkt hat bei dem hier behandelten Typus jedoch kaum eine Rolle gespielt, da er seine Domäne in der Kleinkunst hat.

Die entscheidende Erkenntnis zur Frage nach dem Bedeutungsgehalt des Globus unter der Sarapisbüste wird P. Hombert verdankt, der erstmals die betreffenden schriftlichen und archäologischen Zeugnisse zusammengestellt hat.[4]

---

[1] s. Th. Kraus, *RM.* 69, 1962, 129f.

[2] s. oben S. 264.

[3] Eine dritte, inzwischen verlorene Büste auf dem Globus an einer Porphyrsäule (*RM.* 19, 1904 Taf. 5,1) stellt — da bartlos — einen anderen Kaiser vor Nerva dar. Delbrueck a.O. hat hieraus den ansprechenden Schluß gezogen, daß es sich bei den drei Büsten um die Reste einer Porträtgalerie konsekrierter Kaiser handelt.

[4] *AntCl.* 14, 1945, 319ff. — T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 32 Anm. 195 hat zuletzt gegen H.P. L'Orange (*SOsl.* 14, 1935, 103f. Anm. 1) betont, daß der Typus von der Kaiser- auf die Götterdarstellung übertragen worden ist.

Bereits in den »Serapeumspapyri« heißt es von Isis und Sarapis in Eingaben an das Königspaar: *οἱ μέγιστοι τῶν θεῶν κυριεύειν διδώιησαν πάσης χώρας κτλ.*[1] Im P. Leiden 395[2] wird Sarapis *κύριε ἅγιε, πολυύμνητε, μεγαλότιμε, κοσμοκράτωρ* genannt oder *῾Υψίθρονε κο[ίρ]ανε κό[σ]μου καὶ χθονό[ς, Σάρα]πι* in einer kyzikenischen Inschrift.[3] Schließlich wird von dem Gott auf dem schon mehrfach genannten Altar aus den Caracallathermen gesagt: *Εἶς Ζεὺς | Σάραπις | ῞Ηλιος | κοσμοκράτωρ || ἀνείκητος.*[4]

Die durch diese Quellen bezeugte Funktion des Sarapis als Herrscher über den Erdball und den Himmel findet ihren bildlichen Ausdruck in der Sarapisbüste auf dem Globus[5], der dadurch zum Attribut der Macht wird. Sarapis ist der Herr der Welt, Herr des ganzen Kosmos, Herr über Raum und Zeit. Er ist Vater, Wohltäter, König, größter Gott in einem. Seine Herrschaft ist von den Gläubigen aus gesehen absolut. In gleicher Weise wird Isis z.B. in einer Inschrift aus Kyrene als Herrscherin des Himmels und der Erde charakterisiert (Z. 4f.):

> *᾿Εγὼ τύραννος Εἶσις αἰῶνος μόνη,*
> *πόντου τε καὶ γῆς τέρμονας τ᾿ἐπιβλέπω.*[6]

Da die für Sarapis erhaltenen Globen undekoriert sind[7], ist im

---

[1] *UPZ.* I 31; dazu E. Kießling, *APF.* 15, 1953, 15. In den gleichen Bereich führt Iulian, *Epist.* 10 (378 D).

[2] A. Dieterich, *Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des spätern Altertums, Festschrift H. Usener zur Feier seiner 25jährigen Lehrtätigkeit an der Bonner Universität* (1891) 177, Z. 23f.

[3] G. Kaibel, *Epigrammata Graeca* (1878) 533 Nr. 874a = Drexler 50 (a) = Vidman, *Sylloge* Nr. 320. — Plutarch, *de Iside et Osiride* 29: *Σάραπις δ᾿ὄνομα τοῦ τὸ πᾶν κοσμοῦντός ἐστι παρὰ τὸ ‘σαίρειν’, ὅ καλλύνειν τινὲς καὶ κοσμεῖν λέγουσιν.*

[4] s. oben S. 198 Anm. 1.

[5] Hölscher a.O. 14 hat an eine Passage aus einer Eingabe an Ptolemaios VI. Philometor erinnert: *ὃς* (*sc. Σάραπις*) *διδοίη σοι μετὰ τῆς ῎Ισιος νίκην κράτος τῆς οἰκουμένης ἁπάσης* (*UPZ* I Nr. 20, Z. 63f.) und vermutet: »Dem hier ausgesprochenen Wunsche würde ein Motiv wie die Siegesgöttin auf dem Globus genau entsprechen.« Naheliegender ist es jedoch, an den Typus der Sarapisbüste auf dem Globus zu denken. — Bei Varro, *de ling. lat.* V 57 wird Sarapis mit dem Himmel gleichgesetzt; s. dazu R. Meyer, *Die Bedeutung Aegyptens in der lateinischen Literatur der vorchristlichen Zeit*, Diss. Zürich (1961) 13ff.

[6] G. Oliverio, *Notiziario archeologico* 4, 1927, 210 f. Nr. 1, Z. 4f. = *SEG.* IX 192 = Vidman, *Sylloge* Nr. 803. — Zu *῏Ισις παντοκράτειρα* vgl. Vidman, *Sylloge* Nr. 42.

[7] Als Ausnahme s. den Globus des im Kornfeld liegenden Sarapis: Th. Schreiber,

Einzelfall kaum zu entscheiden, ob die Erd- oder Himmelskugel gemeint ist.[1] Nach antiken Vorstellungen hat auch die Himmelssphaira Kugelgestalt. Die Globen anderer Gottheiten sind gelegentlich von einem Zodiakosband umzogen, so daß in diesen Fällen die Aussage eindeutig ist. Im Zusammenhang mit dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis auf alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen (Abb. 69ff.) wurde bereits angedeutet, daß in der Flächenkunst der Zodiakos, der die Büsten von Sarapis und Isis umschließt, stellvertretend für die plastisch ausgearbeitete Himmelskugel stehen kann. Auf Lampengriffen, die die Sarapisbüste auf dem Globus zeigen, erscheinen des öfteren links und rechts als Astralsymbole Sonnenstern und Mondsichel.[2] Auch dies mag darauf hindeuten, daß zu einem Teil die für Sarapis überlieferten Globen kosmischen Charakter haben und somit als Himmelssphairen anzusprechen sind. Da jedoch in der kaiserlichen Symbolsprache der Globus bereits zu Ende des 2. Jhs. n.Chr. den speziellen Sinngehalt von Weltall einbüßt und zum allgemeinen Symbol von Macht und Herrschaft wird[3], muß bei Sarapis mit einer ähnlichen Abschwächung gerechnet werden.[4] Im 17. Jahr des Hadrian = 132/3 n.Chr. begrüßt auf Bronze-Drachmen Sarapis stehend im Tempel den Kaiser, der sich auf eine

---

Expedition E. Sieglin I (1908) 310f. Taf. 69, 2 und Weber, *Terrakotten* 46 Abb. 24 (hier Abb. 270); erwähnt bei Höfler, *Sarapishymnus* 61f. und Lautscher, *Tempelkultbilder* Anm. 345. Dieser Globus gehört wahrscheinlich (nach Hölscher a.O. 41f.) zu den Erdgloben. — Zu den Sternchen auf dem Gewand vgl. Tran tam Tinh, *RA*. 1970 II 283ff.; zu den Vorläufern vgl. S. Morenz, *Gott und Mensch im alten Ägypten* (1965) 131 Abb. 40; E. Hornung, *Der Eine und die Vielen* (1971) 59 Abb. 4. Zur Osirisleiche im Kornfeld : R. Merkelbach, *Isisfeste in griechisch-römischer Zeit. Daten und Riten*, Beitr. zur klass. Phil. H.5 (1963) 32f.

[1] Vgl. auch H.G. Gundel in *American Studies in Papyrology* VII. *Proceedings of the twelfth International Congress of Papyrology* (1970) 191ff.

[2] Eine Gemme mit einer Sarapisbüste, die von sieben Sternen (Sternzeichen des Großen Bären) umgeben ist, aus dem sudanesischen Sedeinga : J. Leclant, *Orientalia* 35, 1966, 163 Taf. 33,64; M. Schiff Giorgini, *Kush* 14, 1966, 254 Taf. 29, C 3 (vgl. hier auch oben S. 147 Anm. 1). *ΑΙΩΝ ΣΑΡΑΠΙΣ* lautet die Umschrift eines Sarapiskopfes auf einem kaiserzeitlichen Tonsiegel aus Karanis : J.G. Milne, *JHS*. 26, 1906, 33 Nr. 5. Für die Verbindung von Sarapis und Aion vgl. C. Bonner, *Hesperia* 13, 1944, 30ff.; Vidman, *Isis und Sarapis* 152ff.; Malaise, *Inventaire* 144f. Nr. 109bis.

[3] A. Alföldi, *RM*. 50, 1935, 119f.; Hölscher a.O. 25.42.

[4] Vgl. H. v. Gall, *JbZMusMainz* 15, 1968, 105. Zum Bedeutungsgehalt des Globus und zum Problem Welt- oder Himmelskugel : v. Gall a.O. 103ff.

Stele mit der Inschrift *ΑΔΡΙΑΝΟΝ* stützt, und überreicht ihm einen Globus[1] (Abb. 82); der Kosmokrator Sarapis macht den Kaiser zum Beherrscher des Erdkreises.

Die Befähigung des Sarapis zum Kosmokrator beinhaltet zugleich die untergeordnete Funktion als *θεὸς νικηφόρος*.[2] Schon in der delischen Sarapisaretalogie sagt der Gott (Z. 26) zu Apollonios : *νικήσομεν*, eine Formulierung, die sich später zu der festen Formel *πάντα νικᾷ ὁ Σάραπις* ausprägt.[3] Das Epitheton *ἀνίκητος* bzw. *invictus* gehört in denselben Bereich. Sarapis erhört seine Gläubigen und schenkt ihnen den Sieg.[4] Es erscheint deshalb die Annahme nicht unmöglich, daß die in P. Oxy. 1242 geschilderte Gerichtsverhandlung vor Trajan deshalb zugunsten der Alexandriner verlief, weil deren Sarapisbüste nicht nur im entscheidenden Augenblick schwitzen konnte, sondern auch auf einen siegverheißenden Globus gesetzt war. In diesen Zusammenhang gehört auch die bereits genannte alexandrinische Prägung aus dem 15. Jahr des Trajan = 111/2 n.Chr.[5], auch wenn keine Verbindung zwischen dieser Prägung und dem zitierten Papyrus besteht. Als *θεὸς νικηφόρος* wird Sarapis häufig auf alexandrinischen Münzen und geschnittenen Steinen von Niken bzw. Victorien bekränzt oder mit Siegessymbolen in Verbindung gebracht. Die Sieghaftigkeit des Gottes äußert sich nicht nur bei gewichtigen Anlässen wie etwa dem Streit zwischen den Alexandrinern und Juden vor Trajan. Vielmehr kann die Formel »Sarapis siegt« auch auf die kleinen Ereignisse des alltäglichen Lebens bezogen werden, etwa wenn die Zuneigung bestimmter Personen gewonnen werden soll. Weitherhin wird sie zum Schutz gegen Unglücke, Krankheiten und Gefahren benutzt.[6]

---

[1] s. oben S. 149 Anm. 2.

[2] Schon in einer delischen Inschrift werden Sarapis, Isis und Anubis als *θεοὶ νικηφόροι* bezeichnet : Roussel 86 Nr. 4. Vgl. zuletzt Engelmann, *Sarapisaretalogie* 32f.

[3] Weinreich, *Neue Urkunden* 20f. 33ff.; E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* (1926) 152ff. — *Αἰαὶ νεικᾷ* steht auf einer Gemme mit der Darstellung eines stehenden Sarapis : *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1779 Taf. 23.

[4] Vgl. C. Bonner, *Studies in Magical Amulets, chiefly Graeco-Egyptian* (1950) 176.256 Nr. 19 Taf. 1. — Auf einer Emission des 11. Jahres des Gallien = 263/4 n.Chr. steht Sarapis mit erhobener Hand auf einem Sockel und wird zur R. von Ares und zur L. von Nike flankiert, die den Gott bekränzt : *BMC.Alex.* 2211 Taf. 15; *Demetrio* 3072 Taf. 23. Ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA. Zum konkreten Anlaß : Vogt I 208f.

[5] s. oben S. 262 mit Anm. 4.

[6] Vgl. C. Bonner, *Hesperia* 13, 1944, 30ff.

Beachtenswert bleibt die Häufung des Motivs der Sarapisbüste auf dem Globus innerhalb der ägyptisch-alexandrinischen Denkmäler. Es bleibt die Frage : Spielen hier ältere ägyptische Vorstellungen von einem göttlichen Weltherrscher eine Rolle?[1] Auch die neue Büste aus dem Kunsthandel, die die Bemerkungen über das Motiv der Büste auf dem Globus veranlaßt hat, weist nach Alexandria. Eine derartig exakte und stoffliche Wiedergabe der Gewandpartien findet sich nur dort. Sehr genau ist im Büstenausschnitt die Armhaltung des Vorbildes beachtet. In Haar und Bart ist stark gebohrt; dadurch ist jene vibrierende, auf Licht- und Schatteneffekte abzielende Oberfläche entstanden, wie sie für die Frühzeit der Severer bezeichnend ist. Die Pupillen sind bohnenförmig vertieft und werden von den Lidern teilweise überschnitten. In die Stirn fallen fünf Fransen, von denen die mittleren weggebrochen sind.

Die Exemplare der Kleinkunst mit der Sarapisbüste auf dem Globus dürften in der Mehrzahl ebenfalls der severischen Epoche angehören. Die Vorstellung vom Kosmokrator gewinnt gerade in dieser Zeit dadurch an Boden, daß der Begriff Kosmokrator erstmals als Epitheton in die Kaisertitulatur eindringt[2], ebenso wie das Beiwort *ἀνίκητος* bzw. *invictus*.[3] Beide Begriffe gehören eng zusammen und erfreuen sich dank der Alexanderimitation des Caracalla in dieser Zeit besonderer Beliebtheit.[4]

Der Jahrhundertwende kann aufgrund der tiefen Bohrgänge die bekannte Sarapis-Heliosbüste in der Sala Rotonda des Vatikan[5]

---

[1] Die Vorstellung vom Herrscher als *κοσμοκράτωρ πάσης τῆς οἰκουμένης* ist offenbar ägyptischer Herkunft : Fr. Pfister, *WürzbJbAltWiss.* 1, 1946, 60f. — Als Parallelerscheinung sei auf die Sarapisbüste im Blätterkelch hingewiesen, für die Jucker (*Bildnis* 189) an das altägyptische Motiv des Gottes auf der Blume erinnert hat. Wie der Globus kommt auch der Blätterkelch vor allem bei *Sarapis*büsten vor, die sich in der Mehrzahl in Alexandria lokalisieren lassen; s. oben S. 267 Anm. 6 der Vors.

[2] *SB.*4275 = *IGRR.* I 1063. Aber bereits bei Caesar deutet vieles darauf hin, daß er sich als Kosmokrator fühlte und als solcher gesehen werden wollte, wenngleich er nie den Titel Kosmokrator getragen hat. Vgl. D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius*, Coll. Latomus 94 (1967) 81f. 134.

[3] Vgl. oben S. 29.

[4] Alexander d. Gr. als Kosmokrator : Fr. Pfister, *Historia* 13, 1964, 60ff.

[5] Lippold, *Vat. Kat.* III 1 Nr. 549 Taf. 36; Helbig^4 I (1963) Nr. 44 (v. Steuben); W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 565 Abb. 686. Gute Aufnahme : Vat.Neg.

(Abb. 271) zugewiesen werden, die südlich von Rom an der Via Appia gefunden wurde. Sie gilt in der Forschung als diejenige, die die Sarapisüberlieferung am repräsentativsten vertritt. Unzutreffenderweise, denn die Arbeit ist von mittelmäßiger Qualität und im Detail ungenau. Wert ist offenbar als Ausdruck eines Zeitbewußtseins auf Monumentalität und Eindringlichkeit gelegt worden, die durch die verlorenen Heliosstrahlen ehemals noch gesteigert wurden. Das Vorbild wird zu einem spannungslos-erstarrten Werk der Repräsentationskunst umgebogen und seine Dynamik unterdrückt. Ungewöhnlich im Überlieferungsbestand ist die Rechteckform des Büstenausschnittes, die von der wirklichen Armhaltung nichts erkennen läßt. Die künstliche Symmetrie, die beide Körperhälften gleichwertig machen soll[1], verunklärt die Gewandführung. Auch die Frisur des Gottes ist unpräzise kopiert und ins Majestätisch-Monumentale übersteigert. Die Haarpartien an den Seiten sind zu breit angelegt; die Haarzange oberhalb der Stirnfrisur ist nur noch rudimentär zu erkennen. Die Stirnlocken — soviel ist trotz der Ergänzung zu sehen — hingen ursprünglich nicht einzeln herab, sondern waren als zusammenhängende Fläche gegeben.

Der Gesichtspunkt der Repräsentation ist offensichtlich auch bei der Herstellung des vorzüglich erhaltenen Marmorkopfes aus dem Mithräum von Walbrook im Londoner Guildhall Museum[2] (Abb. 272) maßgeblich gewesen. Der Kopf ist annähernd zeitgleich mit der Büste in der Sala Rotonda. Die enge stilistische Verwandtschaft zu dieser und anderen nachweislich römischen Köpfen sichert dessen Herkunft aus Rom.

Auf der gleichen Zeitstufe steht ein Sarapiskopf vom Fransentypus in der Villa Albani, der fälschlich auf eine nicht zugehörige Zeusstatue gesetzt worden ist[3] (Abb. 273). Mit unzulänglichen Mitteln ist versucht, dem Kopf ein gewisses Maß an Majestät und Repräsentanz zu geben; dabei entstanden mehrere Ungenauigkeiten im Detail. Starke Divergenzen zum Urbild zeigt in gleicher Weise ein Kopf römischer Prove-

---

XVIII.40.2. Ausführlich ist die Büste von Reynolds 100ff. behandelt worden (dort in antoninische Zeit datiert).

[1] Vgl. oben S. 74f.

[2] s. oben S. 179f. Anm. 1.

[3] Amelung, *Sarapis* 193 Nr. 15; *EA.* 3684; Inst.Neg.Rom 37. 1521-1532.

nienz im Museo Capitolino[1], der sich allein noch durch vier Stirnlocken und Befestigungsspuren auf der Oberseite als Sarapis zu erkennen gibt.

Die unpräzise Wiedergabe des alexandrinischen Vorbildes durch römische Kopisten spiegelt sich nicht nur in Gesicht und Haaren, sondern auch in der Körper- und Gewandbildung. Von der zweiteiligen Kleidung des Vorbildes wird zwar nie oder selten abgewichen, doch ist der Faltenführung freier Spielraum gelassen; willkürlich und ohne Verständnis wird die Drapierung des Urbildes von den Kopisten ins Dekorative verzerrt. Das ursprünglich griechische Gewand wird mit den Faltenführungen und Knüpfungen römischer Gewänder verunklärt. Dekorative Vorstellungen sind maßgeblich bei drei stadtrömischen Vertretern des Fransentypus aus dem frühen 3. Jh. n.Chr., die in den Details wesentlich voneinander abweichen.[2] Hinzu kommen ein Kopf[3] (Abb. 275) und eine Büste[4] (Abb. 276) im Museo Nazionale delle Terme. Sie im einzelnen zu behandeln, lohnt nicht, da sie grob und unzuverlässig gearbeitet sind und keine neuen Aspekte ergeben. Sie sind nicht mehr als Erinnerungsbehelfe.[5]

Im Rom benachbarten Ostia ist der Sarapiskult früh heimisch gewesen. Als Hafenstadt wurde Ostia zum festen Bindeglied zwischen Rom und Alexandria. Aus dem *Porto* und der Stadt sind mehrere Sarapeen bekannt; Sarapiden mit der Fransenfrisur sind mindestens zehn gefunden worden. Darunter heben sich zwei Statuetten heraus: Inv.-Nr. 1125 (Abb. 11) ist eine 0,29 m hohe Statuette aus griechischem Marmor[6], die auf einer sorgfältig profilierten ovalen Basis sitzt.

---

[1] Stuart Jones, *Mus.Cap.* 111f. Nr. 37 Taf. 30; H.P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 83 Abb. 57; Pietrangeli, *Monumenti* 30 Nr. 14.

[2] Alle im Museo Capitolino. a) Stuart Jones, *Mus.Cap.* 81f. Nr. 3 Taf. 34a; Pietrangeli, *Monumenti* 28 Nr. 8; Malaise, *Inventaire* 176 Nr. 323. b) Stuart Jones, *Mus.Cap.* 81 Nr. 2 Taf. 34a; Pietrangeli, *Monumenti* 29 Nr. 10. c) Stuart Jones, *Pal.Cons.* 231 Nr. 8 Taf. 90; Pietrangeli, *Monumenti* 26 Nr. 4; Malaise, *Inventaire* 179 Nr. 332.

[3] Inst.Neg.Rom 43.124.

[4] Inst.Neg.Rom 8061.

[5] Unbekannt ist die Herkunft des Lapislazuliköpfchens in der Sammlung E. Oppenländer (Waiblingen-Stuttgart) Inv.-Nr. 3720 (hier Abb. 277). H. 0,20 m. Drei Stirnlocken. Der Stil weist nach Rom.

[6] s. oben S. 65 Anm. 6.

Inv.-Nr. 1210[1] (Abb. 278a/b) ist mit einer Höhe von 1,08 m zwar größer, dafür auch ungenauer (falsch ist z.B. die Fältelung des Chiton und die Führung des Himation). Der Kopf (Abb. 278c) zählt zur Gruppe der 'Porträtsarapiden'.[2] Die Individualisierung befindet sich in einem fortgeschrittenen Stadium. Der Persönlichkeitsgehalt und die dadurch bedingte Zufälligkeit des Erscheinungsbildes sind unübersehbar. Das Gesicht ist geprägt von den Zügen einer Altersphysiognomie. Die eigentlich nur Porträts eigene menschliche Unmittelbarkeit macht den Reiz der Statuette aus, deren handwerkliche Qualität nicht besonders erwähnenswert ist. Gesichtsmuskulatur und Fleischpartien hängen schlaff über dem sich abzeichnenden Knochengerüst herab; die Orbitalwülste und Augensäcke treten stark hervor. Dieses in Verbindung mit dem kraftlos geöffneten Mund gibt dem Kopf einen leidvollen Ausdruck. Das Nachlassen der inneren Spannung ist notwendigerweise mit einem Machtschwund und einer Wesensverflüchtigung verbunden. Unordentlich hängen vier Locken in die Stirn. Der Gott ist alt geworden. Diese Entwicklung ist kennzeichnend. Die Alterszüge dieser Statue können als symptomatisch für den krisenhaften Zustand des Sarapiskultes seit dem 3. Jh. n.Chr. genommen werden, der seinerseits vor dem Hintergrund der zerrütteten politischen und sozialen Verhältnissen gesehen werden muß. Das Majestätisch-Dekorative etwa der Büste in der Sala Rotonda (Abb. 271) ist abgelegt. Der Weg von der Ostienser Statuette zum allmählichen Niedergang der Sarapisverehrung im Westen des Reiches mit dem Ende der Severer ist nicht mehr weit. Sarapis war den Anforderungen der Zeit nicht mehr gewachsen. Gelegentliches Aufflackern des Kultes, vor allem in Opposition zum christlichen Kaisertum im späten 4. Jh. n.Chr., hat keine entscheidende Wende herbeigeführt.

Schließlich zwei (vermutlich italische) Sarapiden des Fransentypus aus dem frühen 3. Jh. n.Chr. Es handelt sich um Büsten in Prag[3] und London[4], die sich in ihrer Machart sehr verwandt sind.

---

[1] Floriani Squarciapino 25; Malaise, *Inventaire* 81 Nr. 78 Taf. 6; GFN.E-27146/7; Inst.Neg.Rom 36.128 (ohne Kopf); Inst.Neg.Rom 6514 (nur Kopf).

[2] Vgl. oben S. 248ff.

[3] National Museum : Castiglione 19 Abb. 6.

[4] Wellcome Historical Medical Museum Inv.-Nr. R 219/1946: C. Vermeule - D.v. Bothmer, *AJA*. 63, 1959, 333 Nr. 9.

Von den außeritalischen Sarapiden des Fransentypus severischer Zeit sei lediglich auf eine Marmorstatuette in Damaskus[1] (Abb. 279) hingewiesen. Die Arbeit ist provinziell und schlecht. Sie leitet zu einer anderen Gruppe von Sarapiden über.

Der Denkmälervorrat des Fransentypus erschöpft sich nicht mit den voranstehenden Beispielen. Es bleibt noch übrig, kurz diejenigen zahlreichen Stücke zur Sprache zu bringen, die sich auf dem bescheidensten Niveau der Volkskunst bewegen und über das Urbild nichts auszusagen vermögen. Es handelt sich vorzugsweise um plumpe einheimische Arbeiten der Randprovinzen, die meist nur durch den allgemeinen statuarischen Aufbau mit dem Urbild verbunden sind. Mit wachsender Entfernung sinkt die Qualität der Denkmäler. Ein flüchtiger Blick auf die entsprechenden Darstellungen genügt zu dieser Feststellung. Der Qualitätsverfall ist mit den Händen zu greifen. Selbst bessere großplastische Beispiele heben sich nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus. Sie lassen sich mit den entsprechenden alexandrinischen und italischen Beispielen nicht in eine Linie stellen. Die meisten der in den Provinzen hergestellten Sarapiden haben daher nur statistischen Wert. Sie sind einerseits Zeugen für den einsetzenden Niedergang des Sarapiskultes am Ende der Severerdynastie, und andererseits ist ihre schlichte Machart auf die mindere Befähigung der Hersteller, die Anspruchslosigkeit der Besteller und die Anknüpfung an einheimische Traditionen zurückzuführen. Für die Zeitbestimmung bedeutet dies, daß sich neben severischen auch vor- und nachseverische Stücke unter den folgenden Sarapiden befinden können. Mehr als approximative Datierungen sind vielfach nicht zu gewinnen.

Ikonographisch und typologisch zwar wertlos, können diese handwerklich-volkstümlichen Denkmäler — soweit ihre Herkunft gesichert ist — jedoch Anhaltspunkte für den Ausbreitungsradius und die Verbreitungsdichte des Sarapiskultes innerhalb der Randprovinzen des ausgedehnten Imperiums und für die soziale Stellung seiner Träger geben.[2] Allerdings sind die Funde nicht in jedem Fall als

---

[1] S. und A. Abdul-Hak, *Catalogue illustré du Département des antiquités greco-romaines au Musée de Damas* (1951) 68 Nr. 6.

[2] L. Vidman, *Eirene* 5, 1966, 107ff. — Die sozialen und chronologischen Aspekte des Sarapiskultes in den einzelnen Provinzen hilft die von M.J. Vermaseren herausgegebene Reihe *Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain* herauszuarbeiten.

Symptome oder sichere Beweise für die Existenz eines Sarapiskultes an dem jeweiligen Ort zu werten. Regionale und zeitliche Schwankungen innerhalb des Denkmälerbestandes sind zu konstatieren. Hinsichtlich der Intensität des Sarapiskultes ist zwischen dem westlichen (lateinisch sprechenden) und dem gräzisierten östlichen Teil des Reiches zu unterscheiden. »Im allgemeinen war der griechische Teil des Imperiums nicht so sehr von der neuen Woge der orientalischen Religionen berührt, die seit dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert den Westen überschwemmte«.[1] Diese aus epigraphischen Zeugnissen gewonnene Folgerung bestätigt sich im Falle des Sarapis nur teilweise an den Denkmälern.

An den großplastischen, repräsentativen Marmorsarapiden ist die Beliebtheit des Kultes nur indirekt ablesbar. Bei ihnen handelt es sich primär um offizielle Tempelkultbilder. Vielmehr sind hier neben den Inschriften jene zahlreichen Sarapiden minderer und schlechter Qualität, die in Privathäusern, Militärlagern, Provinzheiligtümern usw. zutage kamen, von Interesse; in den weiteren Zusammenhang gehören auch, unabhängig von ihrem Fundort, Sarapisbüsten auf Fingerringen[2]

[1] Vidman a.O. 107.

[2] Einige Hinweise auf entsprechende Denkmäler mögen nützlich sein. Fingerringe mit plastisch aufgesetzten Sarapisbüsten (gelegentlich in Verbindung mit Isis) oder Sarapisköpfen auf Schlangenleibern sind in großer Zahl erhalten. Seltener ist jener Typus, bei dem die Enden des spiralförmig gedrehten Ringes in den plastischen Büsten von Sarapis und Isis auslaufen. In Ausnahmefällen kommt Marmor als Material vor (z.B. Adriani, *Repertorio* II Nr. 176 Taf. 82, 274. 276 [Sarapis-Ammon]). Von beiden Typen einige Vertreter : Th. Schreiber, *Die alexandrinische Toreutik* I, *AbhLeipzig* XIV 5 (1894) 308 Abb. 40; *Collezione L. Sanlini*, Vendita Roma 24.-26.4.1899 Nr. 191; G. Karo, *AA*. 1901, 212 Abb. 11; *Brit.Mus.Cat.*, Marshall, *Finger Rings* Nr. 232.239 (Taf. 6).241 (Taf. 6).245.1122(Taf. 28).1298(Taf. 31).1302(Taf. 31); *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 3941 Taf. 33; Edgar, *Greek Bronzes* Nr. 27891 Taf. 17; P. Gauckler - A. Merlin u.a., *Catalogue du Musée Alaoui, Suppl.* I (1910) 132 Nr. 125 Taf. 58,8; *Sammlung A. Ruesch*, Auktion Fischer, Luzern 1./2.9.1936 Nr. 307 Taf. 61; Auktion Sotheby & Co., London 9.-12.11.1937 Nr. 149.151 Taf. 7; B. Segall, *Katalog der Goldschmiede-Arbeiten. Museum Benaki Athen* (1938) Nr. 146/7 Taf. 39; D.K. Hill, *Hesperia* 15, 1946, 67 Nr. 5 Abb. 6; Reynolds 148 Abb. 52; M. Labrousse, *RA*. 1952 II 93ff. Abb. 9; *BCH*. 83, 1959, 346 Abb. 13a/b und *JHS*. Rep. of 1958, 29 Abb. 9 (Megaw); A. Greifenhagen, *AA*. 1961, 87 Nr. 13 Abb. 12; H. Menzel, *Römische Bronzen*, Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover VI (1964) Nr. 142; Peré (S. 280f. Anm. 14) 267f. Nr. 99; Jucker, *Reproduktionen* 87 Anm. 38; Grimm, *Zeugnisse* 181f. Nr. 82 Abb. 23/4; 203 Nr. 113 Taf. 35, 2-4. Ein Goldring mit silberner Sarapisbüste in Den Haag (hier Abb. 283). Über

(Abb. 280-283), auf Armringen[1], an Ketten[2], als Stuhlappliken[3], als Geräteschmuck[4] usw. Auffällig ist das Übergewicht der Büstendarstellung.[5] Die Erklärung mag darin zu suchen sein, daß die Provinzialen mittlerer und unterer Schichten kaum je in die Metropolen des Kultes — Alexandria und Rom — gelangten und somit eine Büste zur Verehrung ausreichte; ferner darin, daß die Handwerker jener kleinen Werke ebensowenig das Vorbild in Alexandria gesehen und deshalb die unverfänglichste und handwerklich einfachste Darstellungsform gewählt haben. Sicher hat auch die Frage der Materialersparnis eine Rolle gespielt.

Für die westlichen Provinzen (einschließlich von Moesien) seien als Beispiele Denkmäler aus Calleva Atrebatum[6], Fectio[7] (Abb. 366a/b), Augusta Vindelicum[8] (Abb. 284), Avennio[9] und Umgebung[10], der Umgebung von Divio[11], Carnuntum[12], Brigetio[13], Salona[14] (Abb. 285)

---

weitere Stücke orientieren Grimm, *Zeugnisse* 182 zu Nr. 82 und J. Leclant, *Orientalia* 40, 1971, 253 Anm. 43.

[1] z.B. *Brit.Mus.Cat.*, Marshall, *Jewellery* Nr. 2779 Taf. 62; Reynolds 149 Abb. 53; Roscher, *ML.*II 1 (1890-94) 537 *s.v. Isis* (Drexler); Segall a.O. Nr. 195 Taf. 41.

[2] z.B. Segall a.O. Nr. 105 Taf. 28.

[3] z.B. de Ridder, *Bronzes* II Nr. 3478 Taf. 118.

[4] Zwei Bronzeappliken : L.B. Popović - D. Mano-Zisi u.a., *Antičke Bronza u Jugoslaviji. Narodni Muzej-Beograd* (1969) 112 Nr. 174/5.

[5] Vgl. oben S. 112.

[6] Steinkopf : J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*² (1963) 145 Anm. 11 Abb. 243; E. und J.R. Harris, *The Oriental Cults in Roman Britain* (1965) 77 Taf. 17.

[7] Grauer Steinkopf in Utrecht : s. unten S. 410 Anm. 2.

[8] Bronzeapplik in Augsburg, Römisches Museum Inv.-Nr. VF 464/I : W. Hübener, *JbZMusMainz* 5, 1958, 208f. Taf. 27,1; Grimm, *Zeugnisse* 220f. Nr. 137 und Taf. 33,1; *Römische Bronzen aus Bayern. Römisches Museum Augsburg* (1969) 20 Nr. 6 Taf. 2,1.

[9] Marmorbüste in Avignon, Musée Calvet : Espérandieu, *Recueil* III Nr. 2544; J. Girard, *Catalogue illustré. Musée Calvet* (1924) 22 Nr. 146; Statuenapp. Köln, Inv.-Nr. F 20384/5.

[10] Marmorkopf in Avignon, Musée Calvet : Espérandieu, *Recueil* X Nr. 7472; Brady, *Repertory* Nr. 55.

[11] Schwarze Marmorbüste : Espérandieu, *Recueil* IX Nr. 7198; Brady, *Repertory* Nr.54.

[12] Bronzeapplik im Museum Carnuntinum Inv.-Nr. 11961 : R. Fleischer, *Antike Bronzestatuetten aus Carnuntum*, Römische Forschungen in Niederösterreich IV (1966) Nr. 8; ders., *Die römischen Bronzen aus Österreich* (1967) Nr. 17 Taf. 8.

[13] Marmorbüste : I. Paulovics, *ArchErt.* 1916, 191 Abb. 1.

[14] Bronzebüste in Wien, Kunsthistorisches Museum Inv.-Nr. VI 376 : E. v. Sacken,

und Viminacium[1] genannt. Die größte Zahl von Sarapiden des Fransentypus auf dem Niveau der Volkskunst im westlichen Reichsteil hat bislang Ostia geliefert[2] (z.B. Abb. 286-288). Weitere Stücke unbekannten Fundortes lassen sich aufgrund anderer Indizien ebenfalls dem westlichen Reichsteil zuordnen.[3] Es ist nicht notwendig, die entsprechenden Denkmäler auf ganzer Breite beizubringen.

Der Osten wird durch Denkmäler aus Anchiale[4], Athen[5], Thasos[6], Lemnos[7], Argyroupolis (Bezirk Rethymnon)[8], Tralleis[9] sowie Alexan-

Die antiken Bronzen des K.K. Münz- und Antiken-Cabinetes I (1871) 90 Taf. 19,7; W. Drexler, *Der Cultus der ägyptischen Gottheiten in den Donauländern* (1890) 42c; B. Perć, *Beiträge zur Verbreitung ägyptischer Kulte auf dem Balkan und in den Donauländern zur Römerzeit*, Diss. München (1968) 239f. Nr. 83 Taf. 5,2.

[1] Marmorbüste in Belgrad, National Museum Inv.-Nr. 3003/III, H. 0,30m (unveröffentlicht). Aus Viminacium stammt außerdem eine Sarapisstatuette aus grauem Kalkstein, die von L. Zotović, *Les cultes orientaux sur le territoire de la Mésie Supérieure* (1966) 102f. Nr. 46 Taf. 15,2 fälschlich als Magna Mater bezeichnet wird. — Einheimisch-provinzielle Sarapiden im Bukarester National Museum hat G. Bordenache, *Sculture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest* I (1969) Nr. 165.166.167.169 Taf. 71-73 veröffentlicht.

[2] Alle bei Floriani Squarciapino aufgeführt. Die Mehrzahl ist magaziniert und unpubliziert. Neuerdings auch bei Malaise, *Inventaire* 79ff.

[3] *AA.* 1917, 83f. Abb. 7; *Beschreibung römischer Altertümer*, gesammelt von C.A. Niessen^3 (1911) Nr. 5070/1 Taf. 142/3; *EA.* 171; *RendPontAcc.* 28, 1954/55, 330 Taf. 1,1; Amelung, *Vat.Kat.* I 360 Nr. 74 Taf. 38; Poulsen, *Cat.Sculpt.* Nr. 847; Kaschnitz-Weinberg Nr. 236 Taf. 43; v. Sacken a.O. 90 Taf. 35,2 (hier Abb. 289); *Collection A. Detuit. Bronzes antiques* (1901) Nr. 156 Taf. 140; G. Libertini, *Il Museo Biscari* (1930) Nr. 251 Taf. 46; *Le Arti* 4, 1941/42 Taf. 122,4 (Inst.Neg.Rom 36. 1333-37); *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Bronzes* Nr. 940-943 (hier Abb. 290-293); B. Ashmole, *A Catalogue of Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) Nr. 38 Taf. 18; Dütschke V Nr. 582 (jetzt in Wien, Kunsthistorisches Museum Inv.-Nr. I 1319); zwei Köpfe im Museo Paolino (Photos durch R. Calza); Kopf Bochum, Archäologisches Institut der Ruhr-Univ. Inv.-Nr. S 262 (hier Abb. 17a-d); Kopf London, Wellcome Historical Medical Museum Inv.-Nr. 221-1936 (Neg. WHMM 15221): *AJA.* 63, 1959, 333 Nr. 9; Kopf Wien, Kunsthistorisches Museum Inv.-Nr. I 1322; Kopf London, British Museum: Inst.Neg.Rom 63.457; Kopf Kunsthandel: Inst.Neg.Rom 35.1634.

[4] S. Reinach, *RA.* 1897 II 225 Nr. 3.

[5] z.B. T.L. Shear, *Hesperia* 4, 1935, 397f. Abb. 24; Brady, *Repertory* Nr. 27 (hier Abb. 294).

[6] C. Rolley, *BCH.*92, 1968, 188 Abb. 1/2. Zum dortigen Sarapiskult Rolley a.O. 187ff.

[7] C. Fredrich, *AM.* 31, 1906, 70 Taf. 9,8; Inst.Neg.Rom 63.462.

[8] *B.Δ.Θεωφανείδου*, *'Εφημ.* 1948/49, *Χρον.* 10 Nr. 3 Abb. 18/9.

[9] Mendel II Nr. 416.

dria und Ägypten vertreten.[1] Hinzu kommen jene Stücke unbekannter Provenienz, die mit Hilfe anderer Kriterien im Osten lokalisierbar sind.[2]

Die severische Epoche verlangt einen kurzen zusammenfassenden Rückblick, da sie innerhalb der Geschichte des Sarapisbildes eine Zäsur darstellt. In diesem Zeitraum wird nach Aussage der Denkmäler Rom zum Zentrum des Sarapiskultes, während Alexandria zurücktritt. Dazu paßt, daß die Sarapisdarstellung ganz allgemein im Typenrepertoire der alexandrinischen Prägungen von Septimius Severus bis Elagabal im Vergleich zu den Prägungen etwa des Antoninus Pius oder Marc Aurel auffallend selten vorkommt. Erst unter Severus Alexander ist eine Zunahme der Typen zu beobachten.

Dagegen erscheint erstmals unter Commodus 191 n.Chr.[3] und Caracalla 212 n.Chr.[4] der stehende Sarapis auf römischen Reichsprägungen und etwas später unter Caracalla im Jahre 214 n.Chr.[5] auch das

---

[1] z.B. Adriani, *Repertorio* II Nr. 169 Taf. 80, 266 und Nr. 184 Taf. 85, 285; Edgar, *Greek Sculpture* Nr. 27605 Taf. 32; A. Ippel, *AA*. 1921, 1ff. Abb. 1 (hier Abb. 9). Weihrelief mit frontal ausgerichteter Sarapisbüste zwischen zwei Schlangen in Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3182: Reynolds 149 Abb. 55 (hier Abb. 309). Kalksteinplakette aus Medinet Madi : E. Bresciani, *Rapporto preliminare delle Campagne di Scavo 1966/67, Missione archeologica a Medinet Madi* 20 (1968) 30 Nr. 10 Taf. B,1 und 54,3.

[2] *EA*.3208 unten links; A. de Ridder, *Les marbres, les vases peints et les ivoires, Collection de Clercq* IV (1906) Nr. 34; *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Bronzes* Nr. 944 (hier Abb. 298); *ChicagoNatHistMusBull.* 33, 1962 Nr. 12,2ff.; Ars Antiqua A. G., Auktion V, Luzern 7.11.1964 Nr. 9 Taf. 5 (hier Abb. 300); Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Inv.-Nr. Sk 108 (hier Abb. 301).

[3] *Brit.Mus.Cat.*, Mattingly, *Coins* IV 834 Nr. 684 Taf. 110,3; 836 Nr. 690. Die in anderem Zusammenhang behandelten »Reiseerinnerungsmünzen« des Hadrian (s. oben S. 148f.) mit Sarapis und Isis — stehend hintereinandergestaffelt — sind hier nicht von Bedeutung, weil Hadrian den Rückseitentypus aus dem jeweiligen Land zu dessen Charakterisierung übernommen hat. Ebensowenig zählen diejenigen römischen Reichsprägungen des Commodus (s. oben S. 149f.), die sich ihrerseits wieder an die Emissionen des Hadrian anlehnen.

[4] *Brit.Mus.Cat.*, Mattingly, *Coins* V 437 Nr. 39ff. Taf. 68,11. — Vogt I 172 hat diese Prägung des Jahres 212 n.Chr. mit der *Constitutio Antoniniana* in Verbindung gebracht und darauf hingewiesen, daß gleichzeitig Hera erstmals auf den alexandrinischen Prägungen erscheint.

[5] *Brit.Mus.Cat.*, Mattingly, *Coins* V 449 Nr. 96 Taf. 70, 1. — Das Rückseitenbild des Doppeldenars aus dem Jahre 215 n.Chr. (Mattingly, *Coins* V 454 Nr. 122 Taf. 70,16;

Sitzbild des Gottes. Septimius Severus zeigt sich konservativ und nimmt Sarapis weder sitzend noch stehend in den Typenvorrat der Reichsprägungen auf.[1] Diese Tatsache steht im Widerspruch zur *communis opinio*, nach der seine Regierungszeit uneingeschränkt den Höhepunkt des Sarapiskultes bedeute; korrigierende Einschränkungen sind angebracht. Die Ägyptenreise des Septimius Severus ist primär unter politischen Aspekten zu sehen trotz gegenteiliger Überlieferung, die ein religiös-antiquarisches Interesse des Kaisers am Nilland in den Vordergrund rückt.[2] Zwar läßt der Princeps sein Porträt an Sarapis angleichen, doch fehlen sonstige außergewöhnliche Gunstbeweise, wie sie der Philosarapis Caracalla dem Gott in Alexandria und Rom dargebracht hat. Auch kommen einige neue Epitheta für Sarapis, wie etwa *invictus*[3], erst während der Regierungszeit des Caracalla auf. Unter seiner Regierung erreicht der Sarapiskult seinen letzten Aufschwung.[4] Caracalla wird als erster Princeps nach Trajan[5]

Text CCVI) stellt natürlich nicht Minos und Minotauros (!) dar, sondern Sarapis und Kerberos. Für die Sarapistypen des Caracalla sind im Register Mattinglys die Stichworte Minos, Pluto und Serapis heranzuziehen.

[1] Unzutreffend ist die Vermutung von A.M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus*, MemAmAc. 30 (1968) 54, derzufolge ein severischer-stadtrömischer Rückseitentypus Sarapis darstelle. Dies zeigt schon die Legende. Sarapis wird nie mit Iuppiter Sospitator gleichgesetzt.

[2] D.G. Weingärtner, *Die Ägyptenreise des Germanicus*, Papyrologische Texte und Abhandlungen 11 (1969) 24 mit Anm. 104.

[3] Das Epitheton ἀνίκητος oder *invictus*, das für Sarapis erst unter Caracalla aufkommt, hat einen beziehungsvollen Hintergrund; denn es ist eines der für Alexander d.Gr. schon zu dessen Lebzeiten bezeugten Epitheta (Ἀλέξανδρος ἀνίκητος). Deshalb wird der Alexanderimitator Caracalla dieses Beiwort auch wieder aufgegriffen haben. Vgl. Fr. Pfister, *Historia* 13, 1964, 39ff.; Vidman 390ff.; D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius*, Coll. Latomus 94 (1967) 84f. — Die Vermutung von C.C. Vermeule, ein Bronzetorso im Typus des 'Alexander mit der Lanze' in Houston und ein Bronzekopf des Caracalla in Privatbesitz gehörten zu *einer* Statue und diese stelle einen neuen Beleg für die Alexanderabhängigkeit des Caracalla dar (*Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* [1968] 307 [mit Abb. 163/4]. 401 Nr. 9), hat sich nicht bestätigt : Ph. Oliver-Smith in H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections* (1970) 233ff. Nr. 111; H.B. Wiggers - M. Wegner, *Caracalla bis Balbinus* (1971) 63 (*s.v.* [*Houston*). 66 (*s.v.* [*Kunsthandel, europäischer*).

[4] Ebenso Vidman 389ff.

[5] 14. Jahr des Trajan = 110/1 n.Chr. : *Dattari* 792 Taf. 8.

von Sarapis bekränzt[1] und nimmt als einziger die Begrüßung des stehenden Gottes sitzend entgegen[2]. Nicht ohne Ironie ist es, daß gerade ein ägyptischer Astrologe namens Serapion dem Kaiser 217 n.Chr. sein bevorstehendes Ende prophezeite.[3] Das Ansehen des Sarapiskultes zur Zeit des Caracalla beleuchtet eine Weihinschrift aus Smyrna des Jahres 212 n.Chr. Sie berichtet von dem *φιλόσοφος* Papinios, der beim Nemesisheiligtum Katochos des Herrn Sarapis wurde.[4] Die Denkmäler erlauben, da sie primär mit stilistischen Kriterien datiert werden müssen, eine zwischen Septimius Severus und Caracalla differenzierende chronologische Unterscheidung nicht.

Nach der Zahl der Denkmäler bleibt die severische Epoche erheblich hinter der antoninischen zurück. Offenbar ist in diesem Punkt der Durchbruch zum Reichsgott, der sich unter Hadrian anbahnt und unter Commodus vollzieht, im frühen 3. Jh. n.Chr. nicht mehr voll zum Tragen gekommen.

NACHSEVERISCHE DENKMÄLER

Der Bestand von Denkmälern des Fransentypus in nachseverischer Zeit ist gering. Dieses Nachlassen ist symptomatisch für den Niedergang des Sarapiskultes im 3. Jh. n.Chr. Dieser Eindruck wird auch nicht durch eine Gruppe von Papyri verändert, die zeigen, daß auch noch im 3. Jh. n.Chr. in Einzelfällen Sarapisverehrer aus der Chora nach Alexandria pilgerten. Ebensowenig fallen in Köln geprägte Aurei und Antoniniane des Postumus aus dem Jahre 263 n.Chr. mit der Legende *SERAPI COMITI AVG(VSTI)*[5] ins Gewicht; auf den alexandrinischen Prägungen begegnet Sarapis bis Domitius Domitianus in beschränktem Maße. Auch die Tatsache, daß sich Gordianus III. (Abb. 334a) und Philippus II. auf moesischen und thrakischen Prägungen[1] zusammen mit Sarapis auf den Vorderseiten haben darstellen lassen, hat das rasche Abflauen des Interesses an dem Gott nicht hemmen können. Seltsamerweise liegt rein zahlenmäßig innerhalb der kleinasiatischen Städteprägungen der Höhepunkt für Sarapis in der 1. Hälfte des 3. Jhs. n.Chr. Das scheint im Widerspruch zu den vorher skizzierten Verfallserscheinungen zu stehen. Aber die kleinasiatischen Sarapisprägungen des 3. Jhs. n.Chr. sind in den seltensten Fällen Belege für das Vorhandensein eines Kultes, vielmehr ist die Sarapisdarstellung als Vorder- oder Rückseitenbild z.T. aus Traditions-, z.T. aus Konkurrenzgründen weitergeführt worden.[2]

---

[1] Alexandria : *Dattari* 4052-54 ; *Demetrio* 2309 Taf. 28; Curtis, *Coinage* Taf. 33 oben rechts; ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA. Nikaia : Waddington, *Recueil* 457f. Nr. 468 Taf. 79,12; *SNG. Danish Nat.Mus., Bosporus-Bithynia* (1944) Nr. 500. Nikomedeia : *SNG.Danish Nat.Mus.* a.O. Nr. 571; *BMC.Pontus, Paphlagonia, Bithynia and the Kingdom of Bosporus* 163 Nr. 73.

[2] Waddington, *Recueil* 458 Nr. 469 Taf. 79, 13; *BMC. Pontus, Paphlagonia, Bithynia and the Kingdom of Bosporus* 164 Nr. 74 Taf. 33,5.

[3] s. *RE.*II A (1923) 1666 *s.v. Serapion Nr. 1* (Stein).

[4] *CIG.* II 3163 = Vidman, *Sylloge* Nr. 306; *UPZ.* I 56f.; D. Magie, *AJA.* 57, 1953, 174 Anm. 108; Nilsson II 344.

[5] G. Elmer, *BJb.* 146. 1941, 48 Nr. 377 Taf. 5,21; 49 Nr. 382/3; Mattingly-Sydenham V 2, 363 Nr. 329; Grimm, *Zeugnisse* 191f. Nr. 96 Taf. 67, 1.2.

Die plastischen Sarapisdenkmäler der nachseverischen Zeit gehören in erster Linie der Kleinkunst an und sind östlicher Provenienz.[3] Der Rückgang der römischen Reichsprägungen mit dem Bilde des Sarapis nach dem Tode Caracallas bestätigt die Verlagerung in die östliche Hemisphäre. Lediglich auf Antoninianen des Gordianus III. (239 n.Chr.)[4] und auf Aurei des Gallienus (261 n.Chr.)[5] wird Sarapis (stehend) im 3. Jh. n.Chr. auf Prägungen der Münzstätte Rom faßbar.

Um 300 n.Chr. datiert Cook ein Lapislazuliköpfchen in London, British Museum[6] (Abb. 302), etwa in die gleiche Zeit Vermeule eine alexandrinische Bronzebüste im Bostoner Museum of Fine Arts[7] (Abb. 303). Für die Büste in Boston erscheint trotz der Anklänge an koptische Formeigentümlichkeiten das vermutete Entstehungsdatum zu spät angesetzt[8]; für diese Spätzeit wäre die Gewanddrapierung ungewöhnlich korrekt. Die Stirnlocken sind dagegen als Einzelsträhnen kaum mehr wahrnehmbar. Der Bart hängt in zwei wulstig gedrehten Locken herab.[1]

---

[1] s. unten S. 316 Anm. 3.

[2] Vgl. unten S. 323.

[3] Vgl. K. Parlasca, *TrZ.* 20, 1951, 124.

[4] Mattingly-Sydenham-Sutherland IV 3, 18 Nr. 30.

[5] Mattingly-Sydenham V 1, 132 Nr. 19 »at foot, rabbit« = Kerberos?

[6] A.B. Cook, *Zeus* III 2 (1940) Taf. 74; *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 3939 Abb. 94.

[7] Inv.-Nr. 60.1450 (Harriet Otis Craft Collection) : C.C. Vermeule, *ClJ.* 57, 1961/62, 151 Abb. 7; ders., *BMusFABoston* 64, 1966, 31 Abb. 18a; Jucker, *Reproduktionen* 81 Abb. 3; M. Comstock - C. Vermeule, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston* (1971) Nr. 125. Dort wird ein ähnliches Stück zitiert, das sich im New Yorker Kunsthandel befinden soll.

[8] s. auch Jucker, *Reproduktionen* 79.

Die Tendenz zur Verhärtung und Verfestigung der plastischen Formen im 3. und 4. Jh. n.Chr. läßt sich beispielsweise an Hand des Fragments eines Sarapisköpfchens in den Dresdener Staatlichen Kunstsammlungen nachweisen[2] (Abb. 304). Hier begegnen für den Fransentypus erstmals Stilcharakteristika, die später die koptische Kunst aufgreift und weiterführt. Einen weiteren Schritt in diese Richtung bedeutet ein Marmorköpfchen im Kunsthandel[3] (Abb. 305). Die formale Aussage beschränkt sich auf Andeutungen allgemeinster Art. Die ikonographische Verzerrung und Metamorphose haben ein bemerkenswertes Niveau erreicht, über das hinaus ein Erkennen des dargestellten Gottes kaum mehr möglich erscheint. Die griechische Form ist im Sinne einer Aufzehrung der plastischen Substanz nachgiebig geworden. H.P. L'Orange hat diesen Vorgang in anderem Zusammenhang zutreffend als »Absterben des plastischen Gefühls« charakterisiert. Starrheit und äußerste Reduktion auf den plastischen Kern treten als den Gesamteindruck bestimmende Stilelemente in Erscheinung. Die Ornamentalisierung der Einzelformen befindet sich in einem fortgeschrittenen Stadium. Dieser Umformungsprozeß oder, um es negativ zu formulieren, Deformationsprozeß führt inhaltlich in verschärfter Weise zu einer Einbuße der inneren Glaubwürdigkeit und zu einem fortschreitenden religiösen Substanzverlust.

Schalen mit den Büsten von Sarapis und Isis

Den Endpunkt der langen Geschichte des Fransentypus bezeichnet eine geschlossene Gruppe von Schalen ägyptischer Herkunft, die den Stempel der Spätzeit tragen. Etwa ein Dutzend Exemplare ist bekannt. Auf ihren Innenseiten zeigen sie die frontal ausgerichteten oder einander zugewandten Büsten von Sarapis und Isis. Bei dem Material handelt es sich um Serpentin, Schiefer, Steatit, Speckstein und andere ägyptische Steinsorten. Deutlich werden in der Dekoration der Unterseite und in der Form der Henkel ältere toreutische Vorbilder imitiert.[1]

---

[1] Aus Südarabien stammt ein Terrakottatondo im British Museum (*BrMQu.*14, 1940, 31f. Taf. 9c). Die gleichartigen Gipsabgüsse aus Dura-Europos (*The Excavations at Dura-Europos* 6, 1936, 119ff. Taf. 26) müssen vor 253 n.Chr. entstanden sein. Falls es sich um Sarapiden handeln soll, haben andere Götter des Orients — wie z.B. Hadad — ikonographisch eingewirkt.

[2] Watzinger 64 Nr. 53 Abb. 19.

[3] J.M. Eisenberg, *A Catalogue of Egyptian Antiquities*, Royal - Athena Galleries, Price List 38 (Sept. 1959) 22 mit Abb. S. 23.

Exemplarisch wird die Schieferschale im Kairoer Ägyptischen Museum Inv.-Nr. 18755 (Abb. 306a/b) zur Beschreibung herausgegriffen[2]. Auf der Innenseite wachsen aus einer *Nymphaea caerulea*-Blüte die reliefierten Büsten von Isis links und Sarapis rechts heraus. Beide Götter tragen die jeweils für sie charakteristische Gewandung, Sarapis dazu den Kalathos und, soweit sich erkennen läßt, die Fransenfrisur. Die Büsten werden eingerahmt von einem Kranz zungenförmiger Blätter; der Schalenrand ist mit einem Grätenmuster dekoriert. Die Schalenunterseite wird durch mehrere konzentrische Kreise in Dekorationszonen gegliedert, deren Mittelpunkt eine vielblätterige Rosette bildet. Die mittlere Hauptzone ist mit Weinranken ausgefüllt. Die Ausführung der Schale ist vergleichsweise sorgfältig. Eine ähnliche Dekorationsabfolge findet sich bei der Schale Kairo Inv.-Nr. 25529.[3] Wiederum wachsen die beiden Büsten auf der Innenseite (diesmal Sarapis links) aus einer *Nymphaea caerulea*-Blüte heraus. Dagegen fehlt diese auf einer Serpentinschale im Musée du Louvre[4] (Abb. 307a/b), deren Sarapisbüste ausnahmsweise die Anastole trägt. Soweit bei der schlechten Qualität der Schalen zu erkennen ist, besitzt der Gott in den übrigen Fällen die Fransenfrisur: auf einem Schalenfragment aus den Sieglinschen Grabungen[5], auf einer plump-derben

---

[1] Die Griffe haben ihre nächsten Parallelen in der alexandrinischen Toreutik. Vgl. die 'homerischen Becher', die alexandrinische gegossene Silberbecher kopieren : U. Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten* (1959).

[2] Fr.W. v. Bissing, *Steingefäße*, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire XXXIV (1907) 162 Nr. 18755 mit Abb.; Jucker, *Aegyptiaca* 322 Abb. 48/9.

[3] Reynolds 148 Abb. 50/1.

[4] *Catalogue sommaire* 2734. Inzwischen veröffentlicht von V. Tran tam Tinh, *RA*. 1970 I 71 Anm. 3 Abb. 25.

[5] R. Pagenstecher, *Expedition E. von Sieglin* II 3 (1913) 4 Abb. 7/8.

Schale aus Achmîn[1] und einer weiteren in Kairo.[2] Unsicher ist die Identifikation mit Sarapis bei einer Schale in Kairo[3]; unzugänglich war mir ein Exemplar in München.[4] Auf einer Schale im Musée du Louvre[5] (Abb. 308a/b) wird die Sarapisbüste von zwei weiblichen Büsten (links Isis und rechts Alexandria ?) flankiert; auf einer Schale in Kairo[6] sitzt zwischen den Büsten von Sarapis und Isis Harpokrates mit Füllhorn.

Die Zweckbestimmung der Schalen dürfte, wie die gelegentlich vorhandenen, aber verschlossenen Ausgüsse zeigen, ursprünglich im Sarapis-Isiskult zu suchen sein. In zahlreichen Fällen tragen sitzende und stehende Sarapiden in der rechten Hand, die gewöhnlich über dem mittleren Kerberoskopf liegt, eine Schale. Möglicherweise sind diese späten Imitationen zu bestimmten Anlässen verschenkt worden. Die antike Bezeichnung für diese Gefäßform ist *φιάλη* im allgemeinen Wortsinn, nicht in der speziellen frühgriechischen und klassischen Bedeutung, die eine henkellose Schale mit einem Omphalosbuckel in der Mitte impliziert. Die hellenistischen und römischen Phialen, die sich zunehmend von dem ursprünglichen Aussehen entfernen, werden gerne durch die Reliefbüste eines Gottes in der Schalenmitte oder ringförmig angeordnete Bildfriese dekoriert.[7]

---

[1] A.N. Zadoks - Josephus Jitta, *JberEOL.* 7, 1940, 547f. Taf. 14; S.B. Luce, *AJA.* 50, 1946, 295.

[2] v. Bissing a.O. 161f. Nr. 18754 Taf. B.

[3] Abd El-Mohsen El-Khashab in *Mélanges offerts à K. Michalowski* (1966) 118 Abb. 3a/b; ebenso bei dem Schälchen : Th. Schreiber, *Die alexandrinische Toreutik* I, *Abh-Leipzig* Bd. 14 Nr. 5 (1894) 436 Abb. 127 (ebenda 435f. werden weitere Exemplare in London, Bologna, Berlin und Turin erwähnt). Zwei Berliner Exemplare sind kürzlich veröffentlicht worden : *Ägyptisches Museum Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz* (1967) 106f. Nr. 1016 (Inv.-Nr. 19579) und Nr. 1017 (Inv.-Nr. 17347). Bei Nr. 1016 sind in der Mitte der Innenseite über einer Blüte die Büsten von Osiris, Harpokrates und Isis dargestellt. Die Arbeit macht einen sehr sorgfältigen Eindruck und gehört sicher zu den besten Exemplaren der ganzen Gruppe. Vgl. auch die Hinweise bei Tran tam Tinh a.O. 71 Anm. 3.

[4] W. Christ, *Führer durch das K. Antiquarium in München* (1901) 114 Nr. 794b. Nach der freundlichen Auskunft von K. Vierneisel jetzt in der Ägyptischen Staatssammlung in München.

[5] *Catalogue sommaire* 2733.

[6] v. Bissing a.O. 162f. Nr. 18756 Taf. B.

[7] H. Luschey, *Die Phiale* (1939) 28ff.

Unter den Geschenken, die Seleukos I. und sein Sohn Antiochos I. 288/7 v.Chr. nach Didyma weihten, gehört eine *ἄλλη (φιάλη) καρυωτὴ Ὀσίριδος μία.*[1] Die Skepsis von M.P. Nilsson[2] gegenüber der Authentizität dieser Passage ist unbegründet.[3] Die Stelle besagt, daß eine Phiale mit einem *πρόσωπον* des Osiris gemeint ist. Dem steht nicht entgegen, daß C.B. Welles *καρυωτός* mit »gebuckelt« übersetzt hat. Eine ausreichende Zahl von Phialen zeigt eine »gebuckelte« Randzone und in der Mitte ein Bildfeld zur Aufnahme einer Götterbüste. Für Osiris gibt es unter den hier behandelten ägyptischen Steinphialen Belege : Auf der Schieferschale im Kairoer Ägyptischen Museum Inv.-Nr. 18753[4] ist der falkenköpfige Osiris zusammen mit Isis und Horus über einer *Nymphaea caerulea*-Blüte dargestellt. Es scheint möglich, diese späte Imitation mit der Phiale des Seleukos und des Antiochos, die aus Gold oder Silber zu denken ist, in Verbindung zu bringen. Die Weinranken erinnern daran, daß Osiris auch »Herr des Weins im Überfluß« heißt.[5] Schon Herodot[6] sagt von ihm : *Ὄσιρις δὲ ἐστὶ Διόνυσος κατὰ Ἑλλάδα γλῶσσαν.* Eine *φιάλη Σαράπιδος* ist inschriftlich nicht überliefert. Dafür erfahren wir jedoch aus einer hellenistisch-rhodischen[7] und einer kaiserzeitlich-ephesischen[8] Inschrift, daß dem

---

[1] A. Rehm - R. Harder, *Didyma* II. *Inschriften* (1958) Nr. 424, Z.33; C.B. Welles, *Royal Correspondence in the Hellenistic Period* (1934) 33ff. Nr. 5; Fraser I 33 Anm. 3; Vidman, *Sylloge* Nr. 289; ders., *Isis und Sarapis* 14f.; W. Günther, *Das Orakel von Didyma in hellenistischer Zeit*, IstMitt. Beih. 4 (1971) 44ff. s. auch oben S. 46 Anm 1.

[2] Nilsson II 127 Anm. 15.

[3] Vgl. auch Vidman, *Isis und Sarapis* 14 Anm. 25.

[4] v. Bissing a.O. 161 Nr. 18753; Jucker, *Aegyptiaca* 323 Abb. 50. — Abd El-Mohsen El-Khashab a.O. 117 Abb. 2 bildet einen ovalen Kalksteinschild aus Ägypten im amerikanischen Kunsthandel ab mit profiliertem Rand und einer Osiriskanope in der Mitte. Die Bezeichnung Phiale ist unzutreffend. Zuletzt : R. Winkes, *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (1969) 190 New York 1.

[5] Jucker, *Aegyptiaca* 325f.

[6] II 144 (ebendort II 42); s. außerdem u.a. Diodor I 25,2.

[7] G. Pugliese Carratelli, *ASAtene* 30-32, 1952-54, 275f. Nr. 34 = Vidman, *Sylloge* Nr. 181; ders., *Isis und Sarapis* 38f. Fraser I 27 Anm. 3 datiert die Inschrift ins 3.-2. Jh.v.Chr. *[---ἱερατεύσαν]τες Σαράπι ---ω φιάλαν ἀργυ[ρέαν] ---.*

[8] Verschollen, Cyriakus hat die Inschrift bei den Hafenthermen in Ephesos abgeschrieben. Zuletzt : Keil, *Denkmäler* 223ff. Nr. 5 = Vidman, *Sylloge* Nr. 302 = Salditt-Trappmann 27 Nr. 3 : *Ἐπὶ πρυτάνεως Γ. Κλαυδίου. | Τιτιανοῦ Δημοστράτου, υἱοῦ | ἀρχιερέως, ἱερατεύοντος | Γ. Σοσσιανοῦ Μ. Πομπώνιος || Λαγ (*vel *τ)εῖνος ἀνέθηκεν*

Sarapis allein oder zusammen mit Isis silberne Phialen aufgestellt wurden.[1] Von einer figürlichen Dekoration ist nicht die Rede, doch drängt sich der Gedanke an die Vorbilder jener billigen spätantiken Imitationen[2] auf.[3]

Das Entstehungsdatum dieser Nachzügler läßt sich nur ungefähr bestimmen. Von den vorgeschlagenen Datierungen überzeugt diejenige ins 4. Jh. n.Chr. am ehesten.[4] Die Schalen gesellen sich damit zeitlich zu den anonymen Prägungen, die im Zusammenhang mit dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis eingehend behandelt worden sind. Erste Anzeichen koptischer Elemente lassen sich erkennen. Die qualitativen Unterschiede sind nicht aus einer chronologischen Abfolge zu verstehen.

Während der Regierung des Theodosius sind 391 n.Chr.[5] das alexandrinische Sarapeum und die Kultstatue zerstört worden. Im selben Jahr verbot der Kaiser den Besuch von Tempeln und Opfern. Für die ägyptischen Behörden wurde dieser Erlaß kurz darauf nochmals besonders wiederholt.[6] Den Schlußpunkt unter die heidenfeindliche Religionspolitik des Theodosius bildet sein Erlaß vom 8. November

---

Ἴσιδι | κὰι Σαράπιδι φιάλην καὶ | σπονδεῖον λ(ιτρῶν) β', οὐν(κιῶν) ζ', γρ(αμμάτων) β', δηναρίων σλ', | ναυβατούντων Λυκίδα καὶ | Χαριδήμου τοῦ Χαρ[ιδήμου ?].

[1] Sarapis selbst hält häufig eine Phiale bzw. Patera in der Hand.

[2] In Bronze haben sich drei Phialen mit den Büsten von Sarapis und Isis erhalten (alle aus Ägypten) : W. Froehner, *Collection J. Gréau. Catalogue des bronzes antiques* (1885) Nr. 17; de Ridder, *Bronzes* II Nr. 2998/9.

[3] Auf einer Silberphiale aus Dura-Europos (datiert 232/3 n. Chr.) ist auf dem Buckel in der Mitte ein Zeusköpfchen dargestellt. Die Inschrift auf der Außenseite besagt, daß die Phiale von einem *Σηττάβος* dem Gott Zeus (gemeint ist wohl Baal) aufgestellt wurde. In der Inschrift wird die Phiale als *ποτήριον* (?), als Becher, bezeichnet : *The Excavations at Dura-Europos* 5, 1934, 307ff.

[4] A.N. Zadoks - Josephus Jitta, *JberEOL.* 7, 1940, 547f. Vgl. dazu auch Fr.W.v. Bissing, *Steingefäße*, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire XXXIV (1907) XXIIf. Er datiert die Schälchen »an den Anfang der koptischen Entwicklung« und bringt sie »in Zusammenhang mit dem Isisdienst in den beiden ersten christlichen Jahrhunderten«. Über den Isis- und Sarapiskult in der Spätantike handelt zuletzt : Vidman, *Isis und Sarapis* 156ff.

[5] In dem Katalog des Berliner Ägyptischen Museums (oben S. 288 Anm. 3) wird der Beginn des Auftretens dieser Schälchen ins 2. Jh.n.Chr. gesetzt. Zum Datum der Zerstörung des alexandrinischen Sarapeums vgl. unten S. 400 mit Anm. 3.

[6] *Codex Theodosianus* XVI 10, 10f. Vgl. A. Lippold, *Theodosius der Große und seine Zeit* (1968) 38f.

392. Theodosianische oder nachtheodosianische Entstehung der Sarapisphialen ist demnach aus historischen Gründen unwahrscheinlich.[1] Am besten noch würden sie in die Renaissance der heidnischen Kulte unter Iulianus Apostata passen, in dessen Schriften Sarapis mehrfach genannt wird und auf dessen Münzen wieder die Büste des Gottes erscheint.[2] Es ist die Zeit, in der Ammianus Marcellinus[3] das alexandrinische Sarapeum als nur mit dem römischen Kapitol vergleichbar preist.[4] Der Vermutungscharakter der vorgeschlagenen Datierung sei jedoch nochmals betont.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Fransentypus als Ganzes bedarf einiger zusammenfassender Bemerkungen.

Hält man sich rückblickend noch einmal die frühesten und spätesten Denkmäler mit den dazwischenliegenden Etappen vor Augen, wird neben der Spannweite der Darstellungsmöglichkeiten die Abhängigkeit der einzelnen Denkmäler vom jeweiligen Zeitstil deutlich.

Zahlenmäßig ist der Fransentypus dem Anastoletypus weit überlegen, doch vollziehen sich die Entwicklungen (ausgenommen im Hellenismus) in der Kaiserzeit annähernd parallel. Die Gründe, warum der Fransentypus als der authentische Überlieferungsstrang anzusehen ist, wurden genannt, ebenso wahrscheinlich gemacht, daß die ursprüngliche Zahl der Locken fünf war.

Nach zögerndem Beginn während des 1. Jhs. n.Chr. wird der Höhepunkt der Sarapisdenkmäler des Fransentypus einwandfrei in antoninischer Zeit erreicht. Den Denkmälern zufolge ist dies die große Zeit des Gottes. Den literarischen Hintergrund stellt der überschwengliche Sarapishymnus des Ailios Aristeides wohl aus dem

---

[1] Auch wenn sich die heidnischen Kulte rudimentär z.T. noch bis ins 5. Jh.n.Chr. hinüberretteten : Claudian, *Panegyricus de IV. cons. Honorii* 570ff.

[2] z.B. E.M. Husselman, *Coins from Karanis* (1964) Nr. 1624 Taf. 7, 66 mit der Legende *DEO SANCTO SARAPIDI.*

[3] *Res Gestae* XXII 16, 12.

[4] Angabe von Literatur zur Verehrung der ägyptischen Götter im 4. Jh.n.Chr. bei Grimm, *Zeugnisse* 89 Anm. 3.

Jahre 143/4 n.Chr. dar. Dieses »Hohelied« auf Sarapis ist das Pendant zu den nur wenig späteren Metamorphosen des Apuleius.

Der Zeitpunkt des Aufschwunges läßt sich annähernd genau bestimmen. Hadrian hat die Entwicklung entscheidend gefördert. Für die Mehrzahl der vorhadrianischen Sarapiden des Fransentypus konnte alexandrinische bzw. ägyptische Herkunft wahrscheinlich gemacht werden. Aber auch die hadrianischen Sarapiden des Fransentypus weisen nach Alexandria. Bekanntlich versuchte der Senat nach dem Tode Hadrians, diesen der *damnatio memoriae* verfallen zu lassen. Dies mißlang zwar, doch lassen sich daraus deutlich die Antipathien bestimmter Kreise Roms gegenüber dem Princeps ablesen. Im Osten dagegen, der dem Kaiser viel verdankte, war sein Ansehen ungetrübt.

Dem hadrianischen Aufschwung der Produktion von Sarapisstatuen und -statuetten läuft zeitlich eine allgemeine Zunahme der Sarapistypen (unabhängig von der später zu behandelnden speziellen Trennung in Anastole- und Fransentypus[1]) innerhalb der alexandrinischen Billon- und Bronzeprägungen parallel. Nachdem schon unter Trajan ein Anwachsen der Sarapistypen zu verzeichnen war (die vortrajanische Prägung kennt nur die Sarapisbüste im Profil, den Gott thronend oder stehend), erreicht die Vielfalt der Sarapisdarstellungen, z.T. in Kombination mit anderen Gottheiten, unter Hadrian einen ersten Höhepunkt. Gleichberechtigung und Sieg über die anderen Götter verkündend, erscheint Sarapis erstmals auf einer singulären Bronze-Drachme des 12. Jahres des Trajan = 108/9 n.Chr. mit Isis zusammen auf einer Elefantenquadriga stehend.[2] Das Motiv des triumphierenden Sarapis wird seit dem 17. Jahr des Hadrian = 132/3 n.Chr. häufiger benutzt. Gesteigert wird die hadrianische Vielfalt des Typenrepertoires noch in der Zeit des Antoninus Pius. Unter Marc Aurel und Lucius Verus ist die Bewegung jedoch bereits rückläufig.

Unbestreitbar liegt in der Zeit des Antoninus Pius und vielleicht noch in der Frühzeit des Marc Aurel der Höhepunkt des Fransentypus, der sich in Alexandria abspielt.[3] Grimm hat in seiner sorgfältigen

---

[1] s. unten S. 327ff.

[2] Unveröffentlichtes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett. H.-D. Schulz sandte freundlicherweise einen Abdruck (96/1892).

[3] Dieser aus den Denkmälern gezogene Schluß ließe sich wahrscheinlich durch die zahlreichen, unveröffentlichten alexandrinischen bzw. ägyptischen Sarapiden der Kaiser-

Untersuchung der ägyptischen Kulte im römischen Deutschland betont, daß der Höhepunkt des Sarapis- und Isiskultes in diesem Raum um 200 n.Chr. anzusetzen ist.[1] Jedoch muß dabei berücksichtigt werden, daß sich religionshistorische Entwicklungen und Veränderungen in Randprovinzen mit einer zeitlichen Verzögerung gegenüber den Kultzentren vollziehen. Durchsicht und Analyse der Denkmäler erlauben die Feststellung, daß sich der Sarapiskult ausgehend von Alexandria und dem östlichen Raum über Italien bis in die westlichen und nördlichen Provinzen etappenweise ausgebreitet hat. Direkte Verbindungen zwischen Alexandria und dem Norden und Westen des Reiches sind nur selten nachzuweisen. Italien hat als Bindeglied und Verteiler gedient. Der konstatierte Kulminationspunkt des Kultes im römischen Deutschland ist also zeitlich nicht ohne weiteres auf Italien und Ägypten übertragbar. Vielmehr liegt er dort in beiden Fällen früher.[2]

In spätantoninischer Zeit, in der Zeit des Commodus, verlagert sich der Schwerpunkt von Alexandria nach Rom, das nun mit einer Reihe von 'Porträtsarapiden' hervortritt. Diese Blüte im Westen des Reiches hält unter den Severern an. Gleichwohl sind Einschränkungen gegenüber der bisherigen Meinung notwendig, daß die Zeit des Severus den Gipfelpunkt des Sarapiskultes darstelle.[3] Diese

---

zeit im Kunsthandel erhärten. Da sich nicht sagen läßt, ob sie dem Fransen- oder Anastoletypus zuzurechnen sind, kommt den im folgenden aufgeführten Stücken in diesem Zusammenhang lediglich ein statistischer Wert zu. Ihre alexandrinische bzw. ägyptische Herkunft ist entweder durch die Angabe des Fundortes gesichert oder wird durch den Sammlungszusammenhang nahegelegt : *Collection de Feu M.R. Sabatier. Catalogue d'une Collection d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines,* Vente Paris, Hotel Drouot ab 31.3.1890 Nr. 643; *Lambros-Dattari* Nr. 355; *Antiquités égyptiennes, grecques et romaines appartenant à P. Philip et à divers amateurs,* Vente Paris, Hotel Drouot 10.-12. 4.1905 Nr. 463.508; *Collection de M. le Docteur Eddé d'Alexandrie. Antiquités égyptiennes et grecques,* Vente Paris, Hotel Drouot 31.5.-2.6.1911 Nr. 226.386; *Catalogue des objets d'art antique de la Collection Prof. S. Pozzi* II, Vente Paris, Galerie G. Petit 25.-27.6.1919 Nr. 423; *Collection Hirsch. Antiquités égyptiennes, grecques et romaines,* Vente Paris, Hotel Drouot 30.6.-2.7.1921 Nr. 335; *Collection Ch. Haviland. Objets d'art antiques, égyptiens, grecs et romains,* Vente Paris, Hotel Drouot 11./12.12.1922 Nr. 174.

[1] Grimm, *Zeugnisse* 101.

[2] Vgl. auch Grimm, *Zeugnisse* 90.

[3] W. Kellner, *SchwMbll.* 20, 1970, 3 : »Was man oft als typisch für die Severerzeit bezeichnet hat, das Vordringen orientalischer Lebens- und Kultformen, beginnt auf den Münzen der Dekapolis schon unter Marc Aurel und Commodus.«

mehrfach getroffene Feststellung ist allenfalls auf Caracalla zu beziehen. Aus der Verschiebung nach dem Westen wird auch das vergleichsweise magere Typenrepertoire der alexandrinischen Münzen für Sarapis in severischer Zeit verständlich; daran hat die bewußt in Alexandria zur Schau gestellte Vorliebe des Caracalla für Sarapis nichts geändert.

Im 3. Jh. n.Chr., in nachseverischer Zeit, beginnt der schnelle Verfall des Sarapiskultes, der sich schrittweise an den Denkmälern ablesen läßt; entsprechend sind nachseverische Denkmäler des Fransentypus selten. Offenbar verlagert sich dabei das Schwergewicht der Produktion wiederum nach Alexandria.[1] Zwar werden im Osten im 3. Jh. n.Chr. noch drei Sarapeen neu gebaut: in Milet[2], Soli auf Zypern[3] und Poikilasion auf Kreta[4]; sie haben jedoch keine nachhaltige Belebung des Kultes bewirkt. Die rückläufige Entwicklung des Kultes ist auch den Sarapisinschriften zu entnehmen. In den alexandrinischen Prägungen findet sich die Darstellung des Sarapis bis Domitius Domitianus, aber die Vielfalt hadrianischer und antoninischer Zeit wird im 3. Jh. n.Chr. nicht mehr annähernd erreicht. Das Repertoire erstarrt; römische Einflüsse in Technik und Typik sind unverkennbar. Sarapis, den Erfordernissen der veränderten Zeitläufte nicht mehr gewachsen, wird allmählich zum Fremdkörper innerhalb des spätantiken Pantheon.

Die Funktionen des Sarapis im Zeitalter der Soldatenkaiser übernimmt der 'Soldatengott' Mithras, dem 307 n.Chr. — anläßlich der unter der Leitung des Diocletian tagenden Konferenz von Carnuntum — die Augusti und Caesares einen Altar weihten, dessen Inschrift ein für Sarapis vertrautes Vokabular enthält: *D(eo) S(oli) i(nvicto) M(ithrae) / fautori imperii sui / Iovii et Herculii / religiosissimi / Augusti et Caesares / sacrarium / restituerunt.*[1]

---

[1] s. Vidman 394.

[2] H. Knackfuß in *Milet* I 7 (1924) 180ff.; Salditt-Trappmann 33ff.

[3] Sog. Tempel E : A. Westholm, *The Temples of Soli* (1936) 148.152; ders., *Swed. Cypr.Exped.* III (1937) 543.546; G. Becatti, *I mitrei, Scavi di Ostia* II (1954) 81. Die Sarapisinschriften aus Soli : Vidman, *Sylloge* Nr. 354/5. Nur am Rande sei auf ein kleines Terrakottaköpfchen des Gottes (H. 9 cm) aus Soli hingewiesen : *The Loch Collection of Cypriote Antiquities*, Lionel Massey Memorial Exhibition, Royal Ontario Museum, University of Toronto Oct.18-Dec.26, 1966, 49 Nr. 162 (Inv.-Nr. 965.114.153). Das Köpfchen ist von bescheidener Qualität und gehört sicher nicht, wie im Katalog angegeben, ins 4.Jh.v.Chr.

[4] M. Guarducci, *Inscriptiones Creticae* II. *Tituli Cretac Occidentalis* (1939) 230 Nr. 1 (XXI 1 Poecilasion) = Vidman, *Sylloge* Nr. 172 : *Φουλβία Δρά|κωνος ἐπε|σκεύασεν| τὸν ναὸν ἐκ || τῶν ἰδίων | τοῦ κυρίου | Σαράπιδος.*

Parallel mit dem Wechsel zu Mithras vollzieht sich eine zweite, gleichfalls bemerkenswerte Veränderung: Neben die freiplastischen Statuen römischer Götter treten die »Altarbilder« des Mithras.[2]

---

[1] *CIL.* III 4413; Vermaseren, *CIMRM.* II Nr. 1697/8; E. Swoboda, *Carnuntum*³ (1958) 63f. 221. J. Moreau (in *Carnuntum Jahrbuch 1960,* Römische Forschungen in Niederösterreich Beih. 6 [1962] 7ff.) datiert die Konferenz in den Spätherbst 308 n.Chr. Ihm schließt sich u.a. an: R. Hanslik in *Der Kleine Pauly* III (1969) 1109 *s.v. Maximianus Nr. 2.* Offen läßt die Frage: H. v. Gall, *JbZMusMainz* 15, 1968, 115. Der Altar ist zuletzt behandelt von M.-L. Krüger, *Die Reliefs des Stadtgebietes von Carnuntum* I. *Die figürlichen Reliefs* (1970) 18 Nr. 176 und L.A. Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology* (1968) 237.

[2] Zur Entwicklung des Kultreliefs: E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain* (1955); K. Schefold, *MusHelv.* 14, 1957, 36ff. s. auch B. Schweitzer, *JdI.* 46, 1931, 241; ders. in *Vermächtnis der antiken Kunst* (1950) 150f.; ders., *Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst,* Leipziger Universitätsreden H. 16 (1949) 30. s. auch oben S. 30f. Anm. 2.

KAPITEL 7

SARAPISDARSTELLUNGEN AUF MÜNZEN

Die Münzen bieten für Sarapis vielfache Erkenntnismöglichkeiten und tragen wesentlich dazu bei, die Sarapistypologie zu einem einheitlichen Bild abzurunden.[1] Sie sind aufschlußreich in Bezug auf die Variations- und Kombinationsmöglichkeiten einerseits und die Verbreitungsgeschichte andererseits. Nachdem sie bereits mehrfach zu den Untersuchungen herangezogen wurden, soll nun eine systematische Vorstellung des Typenarsenals folgen, wobei selbstverständlich auf die Vielfalt der Varianten zu den einzelnen Typen nicht eingegangen werden kann. Die Trennung in alexandrinische und außeralexandrinische Prägungen erweist sich zur Verdeutlichung von Unterschieden zwischen beiden Gruppen, die sich aus dem verschiedenartigen geographischen, historischen und politischen Hintergrund ergeben, als sinnvoll.

Die Darstellungstypen[2]

Alexandrinische Münzen

Abgesehen von den wenigen hellenistischen Stücken erstreckt sich das Erscheinen der alexandrinischen Sarapismünzen (im wesentlichen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen) auf den Zeitraum von 42/3 bis 295/6 n.Chr. Die alexandrinischen Münzen verraten als kontinuierlich geprägte Propagandainstrumente mit theologischer Zielsetzung mehr noch von den unterschiedlichen und wechselnden

---

[1] Zur Verläßlichkeit der Reproduktionen des Sarapis auf Gemmen und Münzen vgl. die allgemeinen Ausführungen von G. Horster, *Statuen auf Gemmen* (1970) 2ff.

[2] Eine unzureichende und unübersichtliche Zusammenstellung mit zahlreichen Irrtümern bei Weitz, *Sarapis* 366ff. Leider werden kaum Nachweise gegeben. Unterschiedslos werden alexandrinische und außeralexandrinische Münzen nebeneinander behandelt und in einem umfangreichen Typensystem aufgegliedert. Mehrere Typen haben nichts mit Sarapis zu tun.

Aspekten des Wesens des Sarapis als die großplastischen Denkmäler. Aufgrund ihres Formates ikonographisch weit unabhängiger von der alexandrinischen Statue als die gleichzeitigen freiplastischen Kopien sind sie aktueller und zeitbezogener als diese und spiegeln die theologische Entwicklung des Gottes während der Kaiserzeit — ähnlich wie die Inschriften — klarer wieder. Ihre Bedeutung liegt in der differenzierenden Ausprägung der religiösen Ideenentwicklung, im Zeugnis für das wechselnde Zeitverständnis und in der Spiegelung der ikonographischen Metamorphose des Gottes. Gleichzeitig erweisen sie sich als geeignetes Medium für die künstlerisch wie formal zählebigen Traditionen Alexandrias.

Die Kopfdarstellung des Sarapis kommt in der alexandrinischen Münzprägung nur in wenigen Beispielen vor.[1] Kombiniert mit einem Schlangenleib erscheint der Sarapiskopf auf Prägungen seit dem 18. Jahr des Hadrian = 133/4 n.Chr.[2] Beigefügt sind als Attribute Mohnkapseln und Ähren, die Sarapis in diesem Fall als Gott der Fruchtbarkeit und des Getreidesegens kennzeichnen. In Schlangengestalt, die an den schlangenleibigen Agathos Daimon anknüpft, begegnet Sarapis auf einem Pferd reitend im 3.[3] und 23.[4] Jahr des Antoninus Pius = 139/40 bzw. 159/60 n.Chr. und im 9. Jahr des Lucius Verus = 168/9 n.Chr.[5] Beide Typen kehren ähnlich oder identisch unter den alexandrinischen Terrakotten und magischen Gemmen wieder.[6] Charakteristisch sind eine kleine Marmorschlange mit Sarapiskopf aus Alexandria[7] und ein Kalksteinrelief des 2. Jhs.

---

[1] z.B. 9. Jahr des Antoninus Pius = 145/6 n.Chr. : *Demetrio* 1693.

[2] *Dattari* 1827; *BMC.Alex.* 745 Taf. 14; *Demetrio* 1420 Taf. 20; *Monnaies alex.* Nr. 526 Taf. 4.

[3] Unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA.

[4] *Dattari* 2831 (Taf. 22). 2832; *BMC.Alex.* 1105 Taf. 14; *Demetrio* 1942/3; Milne 2412/3. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost und München.

[5] *Dattari* 3762; in demselben Jahr für Lucilla : *Dattari* 3822/3.

[6] z.B. : P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet* (1921) 74 Nr. 179 Taf. 48 unten rechts; A. Delatte - Ph. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques* (1964) Nr. 403.

[7] Ponger, *Skulptur* Nr. 122 Taf. 21. Auf einem bescheidenen Relief in Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3182 ist die Sarapisbüste zwischen eine Uräus- und Agathos-Daimonschlange gesetzt : Reynolds 149 Abb. 55 (hier Abb. 309). s. auch oben S. 282 Anm. 1.

n.Chr. aus El Bahnassa in Leiden[1] (Abb. 310). Das Relief zeigt die schlangenleibigen Götter Isis und Sarapis, die eine Osiriskanope flankieren und mit je einer Schlangenwindung (wie auf den Münzen) Fackel bzw. Ähren halten.[2]

Ähnlich häufig vertreten wie in der Freiplastik ist die Büstendarstellung des Gottes auf den alexandrinischen Münzen. Die Größe des Brustausschnittes schwankt ständig; andere Abweichungen betreffen alle Typen, so daß sie nicht besonders hervorgehoben zu werden brauchen. Im allgemeinen jedoch haben die alexandrinischen Stempelschneider das Vorbild verläßlich wiedergegeben. Es überwiegt die Profildarstellung. Sie beginnt im 3. Jahr des Claudius = 42/3 n.Chr. mit einer Billon-Prägung[3] und reicht bis an das Ende der selbständigen alexandrinischen Prägungen. Wie aus der Führung des Himation hervorgeht, wird die ins Profil gewandte Sarapisbüste gelegentlich seitenverkehrt dargestellt. Technisch schwieriger und deshalb seltener ist die Frontaldarstellung.[4] Die frühesten Beispiele stammen aus dem 12. und 24. Jahr des Antoninus Pius = 148/9 bzw. 160/1 n.Chr.[5] Es folgen einige Exemplare aus der Zeit des Caracalla, deren mäßige Qualität jedoch schon das bevorstehende Ende des Themas verrät.[6]

Zu einem gestaffelten Doppelbildnis verbunden wird die Sarapisbüste seit dem 9. Jahr = 124/5 n.Chr.[7] und 18. Jahr des Hadrian =

---

[1] Inv.-Nr. F 1960/9.1 : H.W. Obbink, *Cybele, Isis, Mithras* (1965) Abb. 7; B.H. Stricker, *Gids voor de verzameling van Egyptische beeldhouwwerken* (1967) Saal V Nr. 24; J.M. Eisenberg, *A Catalogue of Late Egyptian and Coptic Sculptures*, Royal-Athena Galleries New York, Price List 40 (May 1960) 18 Nr. 26 Abb. S. 21 und Umschlag. Unägyptisch ist die Schlangenwindung bei einem Relief ehemals in der Villa Massimo Negroni : Matz-Duhn III Nr. 3764; F. Grossi Gondi, *BullCom.* 38, 1910, 150ff. Abb. 1; Weber, *Terrakotten* 46 Abb. 23.

[2] s. dazu : Fr.W. v. Bissing, *Ägyptische Kultbilder der Ptolemaier- und Römerzeit*, AO. 34 H. 1/2 (1936) 28ff.

[3] *BMC.Alex.* 78; *Demetrio* 609.

[4] Nicht zutreffend ist die Behauptung von Reynolds 134, wonach Sarapis bis auf eine Ausnahme nie frontal dargestellt werde.

[5] Ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA.; *Niggeler* II Nr. 757 Taf. 14 (hier Abb. 20a/b). In Verbindung mit den stehenden Dioskuren erscheint die frontal ausgerichtete Sarapisbüste bereits im 2. Jahr des Antoninus Pius.

[6] Letzte Exemplare aus dem 3. Jahr des Gordianus III. = 239/40 n.Chr. : Milne 3361; Curtis, *Tetradrachms* 1293.

[7] Curtis, *Tetradrachms* X-540.

133/4 n.Chr.[1] bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich mit Isis (Abb. 69ff.). Von der zweiten Möglichkeit, die Büsten einander frontal gegenüberzustellen, wurde kaum Gebrauch gemacht.[2] Die Sarapisbüste innerhalb des Kreises der Planeten und des Tierkreises (Abb. 78) und die gestaffelten Brustbilder von Sarapis und Isis im doppelten Tierkreis beschränken sich aus bedeutsamem Anlaß (mit einiger Verspätung) auf das 8. Jahr des Antoninus Pius = 144/5 n.Chr.[3] (Bronze-Drachmen). Die allein durch das Hinzufügen von Ammonshörnern als Sarapis-Ammon charakterisierte Büste des Sarapis erscheint erstmals im 8. Jahr des Hadrian = 123/4 n.Chr.[4] (Billon-Tetradrachmen), die dagegen mit den Attributen der verschiedensten Gottheiten ausgestattete 'synkretistische' Sarapis-Pantheosbüste (das Produkt der Synthese disparater, aber als wesensmäßig verwandt angesehener Gotteserscheinungen) bezeichnenderweise erstmals auf Bronze-Drachmen aus dem 17. Jahr des Hadrian = 132/3 n.Chr.[5] (Abb. 311/2). Der Schwerpunkt dieser beiden letzten Typen liegt im 2. Jh. n.Chr.

Auf den verhältnismäßig engen Zeitraum um die Mitte des 2. Jhs. n.Chr. ist das Motiv der Sarapisbüste auf bzw. über dem Adler begrenzt[6] (Abb. 184b. 186b); singulär ist die Sarapis-Heliosbüste über dem Adler auf einer Bronze-Drachme aus dem 2. Jahr des Antoninus Pius = 138/9 n.Chr.[7] Von der Bedeutung des Motivs war bereits die Rede, ebenso von der durch Isis und Harpokrates erweiterten Fassung[8] (Abb. 185b). Das Motiv der Sarapisbüste auf bzw. über dem Globus[9] bringen die Münzen — im Hinblick auf die sonst häufige Verwendung in der alexandrinischen Kleinkunst—seltener (Abb. 249). — Vereinzelt ist das Motiv der zwischen den stehenden Dioskuren schwebenden Sarapisbüste[1] und der auf ein Postament gesetzten Büste des Gottes, vor der ein Princeps opfert.[2]

---

[1] *BMC.Alex.* 746 (Taf. 14). 747; *Demetrio* 1400 Taf. 20. s. oben S. 143.

[2] s. oben S. 155f. Im 1. und 4. Jahr des Maximian wird Sarapis von Helios zum rituellen Begrüßungskuß umarmt: oben S. 257 Anm. 3.

[3] s. oben S. 147 mit Anm. 1.

[4] *Dattari* 1481 Taf. 24; Milne 1048; Curtis, *Tetradrachms* 537.

[5] Ein unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost. Hinzu kommt jetzt das vorzügliche Exemplar aus der *Sammlung A. Voirol*, Münzen und Medaillen A.G., Auktion 38, Basel 6./7.12.1968 Nr. 435 Taf. 22. — Vgl. dazu den Fingerring: *Brit.Mus.Cat.*, Marshall, *Finger Rings* Nr. 1310 Taf. 32; ein sehr viel besseres Exemplar der hadrianische Sardonyx: *Geschnittene Steine der Antike*, Sonderliste K, Münzen und Medaillen A.G., Basel (Dez. 1968) Nr. 136.

[6] s. oben S. 223.

[7] *Dattari* 2866 Taf. 24.

[8] s. oben S. 223.

[9] s. oben S. 260f.

Die auf einen Widder gesetzte Sarapisbüste benutzt die alexandrinische Münztypik zwischen dem 20. Jahr des Hadrian = 135/6 n.Chr.[3] und dem 24. Jahr des Antoninus Pius = 160/1 n.Chr.[4] (Abb. 313). In abgekürzter Form (Sarapisbüste über Widderschädel) erscheint das Thema im 17. Jahr des Hadrian = 132/3 n.Chr.[5] Ein Einzelstück stellt eine Emission des Marc Aurel mit einer Sarapis-Ammonbüste über dem Widder dar.[6] »Die Symbolik dieser Darstellung besagt, daß der Erdkreis und das heilige Tier der Macht des Gottes unterworfen sind.«[7] Ohne Parallele ist eine Bronze-Prägung der Sammlung Apostolo Zeno aus der Zeit des Lucius Verus mit einer Sarapisbüste über einer Sphinx.[8] Die auf einen Fußstumpf gesetzte Büste des Gottes (auch freiplastisch durch einige alexandrinische Denkmäler belegt[9]) (Abb. 36ff.) findet sich auf Prägungen vom 24. Jahr des Antoninus Pius = 160/1 n.Chr.[10] bis zum 27.[11] und 28. Jahr[12] des Commodus = 186-188 n.Chr.

---

[1] Seit dem 2. Jahr des Antoninus Pius = 138/9 n.Chr. : *Dattari* 2863 Taf. 24; *BMC.Alex.* 1108 Taf. 15. Ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA.

[2] s. oben S. 262.

[3] *Dattari* 1825 Taf. 22; *Demetrio* 1481. Unpublizierte Stücke in Berlin-Ost und München.

[4] *Dattari* 2835; *Demetrio* 1948; *Monnaies alex.* Nr. 890; L. Forrer, *The Weber Collection. Greek Coins* III 2 (1929) Nr. 8349 Taf. 309; *Zeno* III 4299. — Auf einem Tonsiegel aus dem Faijûm (J.G. Milne, *JHS.* 26, 1906, 33 Nr. 17 Abb. S. 40) ist die Sarapisbüste vor den Widder gesetzt. In dieser Form ist die Verbindung von Sarapis und Widder in der alexandrinischen Münzprägung unbekannt. Das Siegel gehört in die Zeit des Antoninus Pius.

[5] *Dattari* 1826 Taf. 22.

[6] *Monnaies alex.* Nr. 969 Taf. 7 (ich lese LS = 6. Jahr = 165/6 n.Chr.). Hier Abb. 314.

[7] Vogt I 104 Anm. 558.

[8] *Zeno* III 4305.

[9] s. oben S. 90 Anm. 4. Zur Bedeutung der Kombination von Fuß und Sarapisbüste : Vogt I 119; M. Guarducci, *RendPontAcc.* 19, 1942/43, 305ff. bes. 322ff. Überzeugend ist die Interpretation von A. Henrichs (s. oben S. 91 Anm. 1). Vgl. außerdem : L. Castiglione, *ActaOrientHung.* 20, 1967, 239ff. und Text zu Vidman, *Sylloge* Nr. 364.

[10] *BMC.Alex.* 1209 (Taf. 14). 1210. Ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA.

[11] *Dattari* 3938.

[12] *Dattari* 3939.

Im 5. Jahr des Marcus = 164/5 n.Chr. tritt erstmals ein Typus auf (Bronze-Drachmen), dessen Beliebtheit bis an das Ende der alexandrinischen Prägungen angehalten hat: Die personifizierte Alexandria trägt auf ihrer ausgestreckten Rechten die Sarapisbüste als das bedeutendste Wahrzeichen der Stadt.[1]

Auf das 21. Jahr des Philosarapis Caracalla = 212/3 n.Chr. ist der Typus beschränkt (Bronze-Drachmen), der die kaiserliche Quadriga mit der davor schwebenden Sarapisbüste zeigt[2] (Abb. 315b). Er gehört in den weiten Bereich der Sarapisverehrung des Caracalla und dürfte in einer nicht näher bestimmbaren Weise auch mit der im gleichen Jahr erlassenen *Constitutio Antoniniana* in Beziehung zu setzen sein.

Eine bedeutende Stellung innerhalb der alexandrinischen Münztypik nimmt das Sitzbild des Gottes ein. Es begegnet kontinuierlich schon vom 11. Jahr des Nero = 64/5 n.Chr.[3] an bis zum 12. Jahr des Diocletian = 295/6 n.Chr.[4] Es ist entweder ins Profil oder halbdiagonal ausgerichtet. Frontal thront Sarapis lediglich auf einer singulären Bronze-Drachme aus dem 14. Jahr des Trajan = 110/1 n.Chr.[5], zwischen zwei stehenden nackten Gestalten auf einer Prägung aus dem 2. Jahr des Antoninus Pius = 138/9 n.Chr.[6] und auf wenigen anderen Emissionen. Die Darstellung hält sich überwiegend eng an den Kanon der großen Kultstatue. Doch gibt es daneben auch zahlreiche Varianten: Das Sitzbild erscheint mit und ohne Tempelarchitektur, an einem Brunnen oder auf einer Nilbarke sitzend, mit und ohne Kerberos zur Seite, mit und ohne Chiton; hinzu kommen wechselnde Attribute, wie Ähren, Patera usw. sowie verschiedene Varianten des

---

[1] *Dattari* 3426 Taf. 8. Zum Typus vgl. P. Veyne, *CahByrsa* 8/9, 1958/59, 61ff. Zu prüfen bleibt die Frage, ob der Torso einer weiblichen Statue in Sofia (T. Gerasimov, *BIBulg.* 24, 1961, 237f. Abb. 3/4), die im linken Arm eine Sarapisbüste hält, als plastische Umsetzung dieses Münztypus anzusprechen ist.

[2] *Dattari* 4056; *Monnaies alex.* Nr. 1029 Taf. 8; Curtis, *Coinage* Taf. 43 oben links; *Niggeler* II Nr. 769 Taf. 15.

[3] *Dattari* 280.

[4] *Dattari* 5785. Ein unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett.

[5] *Dattari* 1035 Taf. 23; Curtis, *Coinage* Taf. 43 Mitte links. Ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA.

[6] *Dattari* 3053.3060 Taf. 30. Ein unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett.

Thrones. Eine Reihe von Emissionen zeigt auf der Rückenlehne des Thrones eine oder zwei Niken, die den Gott bekränzen.[1]

Sarapis am Brunnen sitzend begegnet seit dem 15. Jahr des Trajan = 111/2 n.Chr.[2], Sarapis allein auf einer Nilbarke thronend auf Bronze-Drachmen aus dem 8. Jahr des Marc Aurel = 167/8 n.Chr.[3] — Selten ist das Motiv des im 'Damensitz' auf einem ins Profil gedrehten Widder reitenden Sarapis.[4] Der Gott manifestiert hier seinen Machtanspruch über das heilige Tier, zugleich aber verbindet beide die gleiche Funktion als Fruchtbarkeitsträger. Diese Verbindung knüpft an durch Osiris geprägte Traditionen an.[5]

Typenprägend ist das Sitzbild des Sarapis insbesondere im Gruppenzusammenhang mit ihm nahestehenden Gottheiten. Auf einer Fülle von Prägungen wird das Sitzbild des Sarapis von Göttern flankiert, deren Bilder auf fest vorgebildete statuarische Typen zurückgehen. Die Art der Zusammenstellung betont ihren statuarischen Charakter und läßt eine szenische Interpretation nur in Ausnahmefällen zu. Th. Kraus hat solche Gruppenzusammenstellungen zutreffend als Repräsentationsbilder bezeichnet.[6] Die gleichen Götterkombinationen finden sich zumeist in der übrigen alexandrinischen Kleinkunst wieder.

Sarapis erscheint erstmals im charakterisierten Gruppenzusammenhang auf einer Bronze-Drachme des 11. Jahres des Trajan = 107/8 n.Chr.[7] Der Gott sitzt auf einer Nilbarke, umgeben von der weit ausschreitenden Isis-Pelagia[8] auf der Bugspitze und Demeter mit

---

[1] s. oben S. 63ff. Letztes Exemplar mit Nike auf Thronlehne aus dem 11. Jahr des Diocletian = 294/5 n.Chr. : Curtis, *Tetradrachms* X-2019.

[2] *Dattari* 690 Taf. 23; Curtis, *Tetradrachms* X - 343. Zur Interpretation des Typus ausführlich : Vogt I 85ff.

[3] *Dattari* 3528.

[4] 13. Jahr des Trajan = 109/10 n. Chr. : *Dattari* 1033 Taf. 23; *Demetrio* 997. Antoninus Pius (unsicheres Datum) : unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA. und Curtis, *Coinage* Taf. 43 oben rechts.

[5] Zum Widder : H. Bonnet, *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte* (1952) 867ff. *s.v. Widder*. Ähnlich reitet Men auf einem Widder : P. Perdrizet, *BCH*.20, 1896, 55ff. bes. 81ff Taf. 14/5; P. Wolters in *Festschrift für O. Benndorf* (1898) 126ff.

[6] *MDIK*. 19, 1963, 102.

[7] *Dattari* 1036 Taf. 23. Ein schönes Exemplar in der Sammlung J.W. Curtis (Jahresangabe nicht erkennbar) : Curtis, *Coinage* Taf. 34 Mitte rechts.

[8] Zu Isis-Pelagia oder Pharia : G. Vandebeek, *De interpretatio graeca van de Isisfiguur*, Studia Hellenistica 4 (1946) 48ff.; Ph. Bruneau, *BCH*. 85, 1961, 435ff. und 87, 1963,

Fackel und Ähren hinter ihm (Abb. 317b). Der Typus[1] reicht bis ins 22. Jahr des Antoninus Pius = 158/9 n.Chr.[2] Ihm parallel — vom 12. Jahr des Trajan = 108/9 n.Chr.[3] bis zum 7. Jahr des Lucius Verus = 166/7 n.Chr.[4] — läuft ein zweiter, ähnlicher Typus, bei dem Isis-Pelagia gegen Demeter und Demeter gegen Tyche mit Füllhorn und Ruder ausgewechselt worden sind (Abb. 318b). Die Fahrt der Göttertrias stellt nicht, wie nach Tacitus, *hist.* IV 84,3 vermutet worden ist, die fiktive Ankunft des Sarapis aus Sinope in Alexandria dar, sondern ist »als *περίπλους* der Stadtgötter zum Besuch anderer Tempel aufzufassen«.[5] Die Wiederholung des Themas bringen u.a. ein Karneol[6] und eine Paste[7] in Berlin, die Abwandlung eine magische Gemme in der Bibliothèque Nationale in Paris.[8]

Im 12., 13. und 20. Jahr des Trajan = 108/9, 109/10 und 116/7 n.Chr. zeigen Bronze-Drachmen den thronenden Sarapis zwischen Demeter und Tyche in einem Tempel mit viersäuliger Front[9]; ohne Tempelarchitektur kehrt das Thema auf einer Gemme in Kairo wieder,

---

301ff.; Ch. Picard, *RA.* 1962 II 228ff.; A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 64f.; J.-G. Szilágyi, *BMusHongr.* Nr. 32/33, 1969, 19ff.; L. Castiglione, *BMusHongr.* Nr. 34/35, 1970, 37ff. Die Deutung der Budapester Statue auf Isis-Pharia wird aufgegriffen von S. Handler, *AJA.* 75, 1971, 60 mit Taf. 12, 27. s. auch R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) 165ff. Auf einem Kontorniat sind Sarapis und Isis-Pelagia getrennt auf jeder Seite dargestellt: A. Alföldi, *Die Kontorniaten* (1943) Taf. 10,9. — Wichtig ist die Beobachtung von H.W. Müller, der als Kultbild des Isistempels in Benevent eine freiplastisch auf einem Schiff stehende Isis-Pelagia ermittelt hat: Müller, *Benevent* 83ff. Nr. 279 Taf. 26.

[1] Vgl. dazu einen Karneol in Goldfassung in Florenz, Museo Archeologico 356 und einen Karneol in Paris, Bibliothèque Nationale : E. Babelon, *Guide illustré au Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale. Les antiques et les objets d'art* (1900) 58 Nr. 2027bis. Hinter Sarapis steht in beiden Fällen Tyche mit Füllhorn und Ruder. Photographien werden P. Zazoff verdankt (hier Abb. 321/2).

[2] *Dattari* 2862.

[3] *BMC.Alex.* 548. Ein unveröffentlichtes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett.

[4] *Dattari* 3778.

[5] Vogt I 75.

[6] Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 2549 Taf. 23.

[7] Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 6278.

[8] A. Delatte - Ph. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques* (1964) Nr. 294.

[9] *Dattari* 1152. 1153 Taf. 30. — Ein unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett. — *Dattari* 1154 Taf. 30.

bei der die Gruppe durch Isis-Pharia, Harpokrates und eine nicht benennbare Figur erweitert ist.[1] Die Trias (thronender Sarapis und zwei stehende weibliche Gottheiten) stellt die verbreiteste Form der Gruppenbildung dar[2] (z.B. Abb. 319/20. 373).

Auf Bronze-Prägungen aus dem 16. Jahr des Trajan = 112/3 n.Chr.[3] und dem 19. Jahr des Hadrian = 134/5 n.Chr.[4] wird der thronende Sarapis mit dem stehenden Hermanubis zu einer Gruppe vereinigt, im 17. Jahr des Trajan bilden Sarapis und Alexandria eine Gruppe.[5] Auf Bronze-Drachmen des 19. Jahres des Hadrian[6] und des 7. Jahres des Antoninus Pius[7] steht Demeter vor Sarapis. Der vielfach in Alexandria nachweisbare Einfluß der eleusinischen Religion geht auch an den Münzen nicht spurlos vorüber.

Unbekannt ist dem alexandrinischen Typenrepertoire die Verbindung von sitzendem Sarapis und stehender Isis, wie sie häufiger auf Ringsteinen[8] und Lampenspiegeln[9] vorkommt. Ohne Parallele in der Münztypik ist das Bild einer Gemme in Köln mit Sarapis, Isis-Fortuna und Hygieia.[10] Andere in der Kleinkunst auftretende Gruppierungen — wie etwa Sarapis, Apollon und Isis auf einem Karneol[11] oder Sarapis im Kreise olympischer Götter auf einem Jaspis[1] — fehlen unter den Gruppentypen der alexandrinischen Münzreverse.

---

[1] Abd El-Mohsen El-Kashab in *Mélanges offerts à K. Michalowski* (1966) 112 Taf. 1,1.

[2] Dazu wichtig : Th. Kraus, *MDIK.* 19, 1963, 97ff. Vgl. außerdem K. Schefold in *Antidoron, E. Salin zum 70. Geburtstag* (1962) 169. Zum Trinitätsgedanken im Alten Ägypten : H. Kees, *Der Götterglauben im Alten Ägypten* (1941) passim; H. Bonnet, *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte* (1952) 251ff. *s.v. Götterkreise*; S. Morenz, *Ägyptische Religion* (1960) 150ff. 270ff.

[3] *Dattari* 1030 Taf. 23.

[4] *Dattari* 1845; *BMC.Alex.* 748 Taf. 15.

[5] *BMC.Alex.* 449 Taf. 15.

[6] *Dattari* 1844 Taf. 23.

[7] *Dattari* 2858 Taf. 23.

[8] z.B. *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1774; G.M.A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems. Metropolitan Museum* (1956) Nr. 255 Taf. 37; *Brit.Mus.Cat.*, Marshall, *Finger Rings* Nr. 410 Taf. 12.

[9] z.B. J. Perlzweig, *Lamps of the Roman Period,* The Athenian Agora VII (1961) Nr. 805 Taf. 18; *Lamps from the Athenian Agora* (1963) Abb. 57; R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) Abb. 17 (hier Abb. 325).

[10] *Germania* 15, 1931 Taf. 19,2; K. Parlasca, *KölnJbVFrühGesch.* 1, 1955, 19 Nr. 10; *Römer am Rhein,* Ausstellung Köln (1967) 316 F 26 (Ristow); Grimm, *Zeugnisse* 148f. Nr. 31 Taf. 35,6.8.

[11] Furtwängler, *Antiquarium* Nr. 7154 Taf. 54. Vielleicht führt hier die Funktion als Orakel- oder Heilgötter Sarapis und Apollon zusammen. Vgl. die pergamenische

Der Geschlossenheit halber sollen auch die Typen des stehenden und des liegenden Sarapis aufgeführt werden, obwohl beide an sich aus dem Anliegen dieser Arbeit ausgeklammert sind.[2]

Der Grundtypus des stehenden Sarapis wirkt so, als habe sich der sitzende Gott erhoben. Doch da dem stehenden Sarapis jedoch ein kanonisches Vorbild fehlt, erklärt sich daraus das im Vergleich zum sitzenden Sarapis verstärkte Auftreten von Varianten. Gestik, Bekleidung und Attribute wechseln ständig. An die Stelle des Kerberos tritt gelegentlich ein Widder.[3] Der rechte Arm — beim Grundtypus weiter über das Begleittier gehalten — ist starken Veränderungen ausgesetzt. Das Fehlen eines Kanons macht den stehenden Sarapis gleichzeitig anfälliger für 'synkretistische' Tendenzen.

Stehend begegnet Sarapis erstmals auf alexandrinischen Bronze-Prägungen im 8. Jahr des Vespasian = 75/6 n.Chr.[4] und letztmalig auf Billon-Tetradrachmen im 2. Jahr des Constantius = 293/4 n.Chr.[5] Während er bis ins 3. Jh. n.Chr. ausschließlich ruhig stehend dargestellt wird, beginnt er auf Billon-Tetradrachmen Numerians[6] und Diocletians[7] und auf Billon-Stücken des L. Domitius Domitianus[8] zu schreiten.

Inschrift : *AvP.* VIII 3 (1969) Nr. 149. Auf einem Marmorkandelaber für Sarapis, Isis und Anubis in Marsaille, Musée Borély Inv.-Nr. 1585 ist eine Seite mit einem stehenden Apollon geschmückt : J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) Taf. 29.

[1] z.B. *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1776 Taf. 23.

[2] Einiges zum stehenden Sarapis auf alexandrinischen Münzen bei A. Michaelis, *JHS.* 6, 1885, 295ff.

[3] z.B. im 9. Jahr des Antoninus Pius = 145/6 n. Chr. : Unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA. — Meistens wird Sarapis bei der Identifizierung mit Ammon ein Widder an die Seite gesetzt, z.B. Curtis, *Tetradrachms* X-538.

[4] *Dattari* 403; *Demetrio* 803.

[5] *Dattari* 6083. — Einzigartig ist der Typus des stehenden Zeus-Sarapis aus dem 4. Jahr des Philippus Arabs = 246/7 n.Chr. : Curtis, *Tetradrachms* 1373.

[6] 3. Jahr = 284 n. Chr. : *Dattari* 5613 Taf. 22; Curtis, *Tetradrachms* X - 1952.

[7] 5. Jahr = 288/9 n.Chr. : *Dattari* 5749; Curtis, *Tetradrachms* X - 2017.

[8] 2. Jahr = 295/6 n.Chr. : *Dattari* 6187/8; *BMC.Alex.* 2623 (Taf. 13). 2624; *Demetrio* 3491; *Niggeler* II Nr. 778 Taf. 16; Milne 5245; Curtis, *Tetradrachms* 2134. Unveröffentlichte Stücke in Berlin-Ost und München.

Im 6. Jahr des Domitian = 86/7 n.Chr. wird die Funktion des stehenden Sarapis durch Sonnenstrahlen auf Sarapis-Helios erweitert (Billon-Tetradrachmen).[1] Seit dem 2. Jahr des Trajan = 98/9 n.Chr. (Bronze-Drachmen) steht Sarapis in einem tempelartigen Schrein und hält seine Hand auf eine Stele.[2] Gegenüber diesem häufiger vorkommenden Typus ist der stehende Sarapis mit einem Feldzeichen in der vorgehaltenen Rechten selten[3]; vermutlich weil damit auf ein bestimmtes Ereignis angespielt werden soll. Zusammen mit Isis steht Sarapis frontal auf einer Elefantenquadriga auf einer Bronze-Prägung des 12. Jahres des Trajan = 108/9 n.Chr.[4] Einmalig ist das Motiv von stehendem Sarapis und stehender Homonoia auf Bronze-Prägungen des 16. und 17. Jahres des Trajan = 112-114 n.Chr.[5] Homonoia reicht dem Gott eines ihrer beiden Füllhörner. In einer Quadriga und mit erhobener Rechten als Zeichen seiner Macht steht Sarapis auf Münzen vom 17. Jahr des Hadrian = 132/3 n.Chr.[6] bis zum 6. Jahr des Marc Aurel und Lucius Verus = 165/6 n.Chr.[7] Auf den Prägungen Hadrians wird das Gespann mit dem Gott frontal dargestellt, später wird es ins Profil nach links gedreht.[8]

---

[1] *BMC.Alex.* 284; Milne 482; Curtis, *Tetradrachms* X - 285.

[2] *Dattari* 1140/1. 1142 Taf. 30; *BMC.Alex.* 534/5; *Demetrio* 943/4. Ein unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett.

[3] 14. Jahr des Trajan = 110/1 n.Chr. : *Dattari* 1023 Taf. 23. s. Vogt I 85.

[4] Unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett.

[5] *Dattari* 1031 Taf. 23; *Demetrio* 1044; Milne 706. Unpublizierte Stücke in Berlin-Ost, Münzkabinett und München, Staatliche Münzsammlung.

[6] Milne 1371 Taf. 4. Ein unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett. Eng an diese Stücke lehnt sich die Gemme eines Armringes an : B. Segall, *Katalog der Goldschmiede Arbeiten. Museum Benaki* (1938) Nr. 191 Taf. 41 (die chronologischen Überlegungen sind gegenstandslos).

[7] *Dattari* 3527.3774; *BMC.Alex.* 1385; *Zeno* III 4305. Besonders häufig auf Prägungen aus dem 7. Jahr des Antoninus Pius = 143/4 n.Chr. : *Dattari* 2374-76; *Demetrio* 1640; Milne 1751-54; Curtis, *Tetradrachms* 666; B. Kapossy, *SchwNumRs.* 45, 1966, 73f. Nr. 126 Taf. 4. Unveröffentlichte Exemplare in Berlin-Ost und München.

[8] Ein Sardonyx-Ringstein (Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv.-Nr. 78703) zeigt einen auf einer Biga stehenden Sarapis mit erhobenem rechten Arm. Vor ihm im Wagenkasten zusätzlich eine Sarapisbüste. Oberhalb der Pferdeköpfe eine Schlange. Der Abdruck des Steines bei R. Righetti, *RendPontAcc.* 30/1, 1957-59, 229 Abb. 56. Eine Aufnahme des Originals wird P. Zazoff verdankt (hier Abb. 331).

Verhältnismäßig beliebt ist der Typus des zwischen den beiden Dioskuren stehenden Sarapis (Bronze-Drachmen) (z.B. Abb. 332b).[1] Sein Erscheinen beginnt im 19. Jahr des Trajan = 115/6 n.Chr.[2] und reicht bis zum 5. Jahr des Marc Aurel und Lucius Verus = 164/5 n.Chr.[3] Alle drei Figuren sind frontal ausgerichtet; die Dioskuren schauen dabei auf Sarapis. Sie tragen entweder Peitsche, Zepter und Zaumzeug oder sie bekränzen den Gott. In einigen Fällen steht neben dem Gott ein Wasserbecken, das auf die Funktion des Sarapis als Hüter der Seefahrt hinweisen könnte und die daraus resultierende Beliebtheit dieses Typus erklären würde. — Unsicher ist das Datum einer singulären trajanischen Bronze-Prägung[4], bei der Sarapis zwischen zwei jugendlichen, nackten Gestalten steht, die Dattari als

---

[1] Vgl. F. Chapouthier, *Les dioscures au service d'une déesse* (1935) passim; O. Deubner, *MarbWPr.* 1947, 13ff.; K. Parlasca, *TrZ.* 20, 1951, 116f. Die Dioskuren bei Sarapis weisen in der Regel auf dessen Rolle als Beherrscher des Meeres hin (vgl. Ailios Aristeides, *in Sarap.* 33). Diese Interpretation gilt sicher für die Lampen in Schiffsform mit der Darstellung des Sarapis zwischen den Dioskuren : *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Lamps* Nr. 391 Abb. 65a; Reynolds Abb. 8 (Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 5349). s. weiterhin die Lampe : Walters a.O. Nr. 390 Taf. 10; H. Greßmann, *Die orientalischen Religionen im hellenistisch-römischen Zeitalter* (1930) 38 Abb. 13; *RA.* 1962 II 229 Abb. 2/3; V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 68. Berliner Lampe in Schiffsform mit einer Sarapisbüste in der Bugspitze : Weber, *Terrakotten* Nr. 12 Taf. 1. Weitere Lampen in Schiffsform mit Sarapisdarstellungen in Ostia (*NSc.* 1909, 118 Nr. 7 Abb. 2; *RA.* 1962 II 230 Abb. 4; Floriani Squarciapino, Frontispiz; R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* [1971] Abb. 37; GFN.E-27268; hier Abb. 323) und in der Sammlung Benachi (Reynolds 146 Abb. 46). In diesen Zusammenhang gehört vermutlich auch das Lampenfragment aus Hermopolis : A. Badawy, *Archaeology* 11, 1958, 119; ders., *RA.* 1960 I 95 Abb. 3. — Gemmen mit den Darstellungen von Sarapis und den Dioskuren wurden vermutlich als Amulette bei Seefahrten getragen : M. Sommerville, *Engraved Gems* (1889) Nr. 920 Taf. 76; Chapouthier a.O. 305 Abb. 61; A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* I (1900) Taf. 44, 4; *Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et Antiques. Les pierres gravées* (1930) 16 Nr. 1411 (Sarapis-Helios). — Kaum mehr in den Bereich der Seefahrt gehört das Weihrelief im Museo Capitolino : A.M. Colini, *BullCom.* 63, 1936, 152 Nr. 17 Abb. 9; H. Demircioğlu, *Der Gott auf dem Stier* (1939) Taf. 4 (D 27); A.H. Kan, *Juppiter Dolichenus* (1943) 107f. Nr. 175 Taf. 12, 18 (hier Abb. 330). Unzutreffend ist die Deutung einer Ringstein-Darstellung durch A.M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus*, MemAmAc. 30 (1968) 55.183 j Taf. 92 : Septimius Severus als Sarapis und seine Söhne als Dioskuren.

[2] *Dattari* 1034.

[3] *Dattari* 3529; *Demetrio* 2048. — *Dattari* 3779 Taf. 24.

[4] *Dattari* 1032 Taf. 23.

Herakles und Apollon(?) identifiziert hat; ebenso könnte es sich auch um die Dioskuren handeln.

Auf Prägungen des 6., 9. und 11. Jahres des Hadrian[1] opfert Sarapis über einem Altar von jeweils unterschiedlichem Aussehen. Tracht und Attribute des Gottes weichen erheblich vom gewohnten Bild ab. In zahlreichen Beispielen und verschiedenen Varianten hat sich der Typus der Begrüßungsszene im Tempel zwischen Sarapis und Hadrian, der seine Rechte auf eine Stele mit der Inschrift *AΔPIANON* legt, aus dessen 17. Jahr = 132/3 n.Chr. erhalten[2] (Abb. 82/3).

Vom 5. Jahr des Marcus und Lucius = 164/5 n.Chr.[3] bis zum 11. Jahr des Gallien = 263/4 n.Chr.[4] erscheint Sarapis stehend an einem Wasserbecken. Durch die Sarapis bekränzende Tyche wird derselbe Typus im 6. Jahr des Lucius Verus = 165/6 n.Chr.[5] und im 7. Jahr des Marc Aurel = 166/7 n.Chr.[6] erweitert.

Sarapis bekränzt den Princeps nur im 14. Jahr des Trajan = 110/1 n.Chr.[7] und im 21. Jahr des Caracalla = 212/3 n.Chr.[8] (in beiden Fällen Bronze-Drachmen). Unpubliziert ist bisher ein Typus, der den stehenden Sarapis zusammen mit dem opfernden Elagabal zeigt.[9] Der Gott hat die Rechte zum Gruß erhoben. — Eine Neuschöpfung des 3. Jhs. n.Chr. ist eine Billon-Emission aus dem 11. Jahr des Gallien = 263/4 n.Chr., die nur während dieses Jahres geprägt worden ist.[10] In der Mitte des Münzrundes steht Sarapis auf einem altarähnlichen Postament, das mit einer Girlande dekoriert ist. Der rechte Arm des Gottes ist erhoben (hier wohl als Machtgeste zu verstehen)[1], die herabhängende Linke hält ein Zepter. Zur Rechten von Sarapis steht der gerüstete Ares, zur Linken Nike, die den Gott bekränzt.

---

[1] *Dattari* 1467. 1469 (Taf. 22). 1468 (Taf. 22).

[2] Beispiele oben S. 149 Anm. 2. Dort auch Literatur zu der Frage nach der Identifikation des Tempels.

[3] *Dattari* 3373 (Taf. 23). 3374-77; *BMC.Alex.* 1274 Taf. 13; *Demetrio* 2039-42. — *Dattari* 3668/9; *BMC.Alex.* 1361 Taf. 13. Bei den voranstehenden Stücken handelt es sich ausschließlich um Billon-Tetradrachmen. Der Typus kommt jedoch im gleichen Jahr auch auf AE-Drachmen vor.

[4] *Dattari* 5262 Taf. 23.

[5] *Dattari* 3776 (Taf. 23). 3777.

[6] *Dattari* 3530 *Taf.* 23.

[7] *Dattari* 792 Taf. 8.

[8] *Dattari* 4054; *Demetrio* 2309 Taf. 28. Ein unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett. Datum unsicher : *Dattari* 4052/3; Curtis, *Coinage* Taf. 33 oben rechts. Ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA.

[9] 1. Jahr des Elagabal. Einzig bekanntes Beispiel : Curtis, *Tetradrachms* 961.

[10] *BMC.Alex.* 2211 Taf. 15; *Demetrio* 3072 Taf. 33; Milne 4097; Curtis, *Tetradrachms* X-1618. Ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA. s. auch Vogt I 208f.

Der liegende Sarapis kommt nur auf wenigen alexandrinischen Bronze-Emissionen vor. Auf Münzen des 8. Jahres des Marcus = 167/8 n.Chr. und des 21. und 23. Jahres des Caracalla = 212/3 bzw. 214/5 n.Chr.[2] liegt Sarapis zusammen mit Harpokrates, Isis, Demeter und Hermanubis auf einer Kline. An der Spitze lagert Sarapis nach links mit erhobener Rechten, die einen Kranz hält, und einem Kurzzepter in der Linken; vor ihm der kleine, nackte Harpokrates. Es schließen sich an Isis (auf dem Kopf Hörner mit Sonnenscheibe und Federn, in der erhobenen Rechten Füllhorn, im linken Arm Kurzzepter) und Demeter mit Fackel und Ähren. Am Fußende lagert Hermanubis mit Caduceus und Palmzweig. Dieser Götterverein kehrt identisch bei einer Reihe von alexandrinischen Terrakotten wieder.[3] Über die Problematik des Anlasses für diese Prägungen war bereits die Rede.[4] Ebenso wurde schon der zweite Typus, bei dem Sarapis auf einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen lagert, kurz erwähnt.

Der Typus des liegenden Sarapis lehnt sich vermutlich eng an den der liegenden Tyche von Alexandria an. Auf das interessante Phänomen von liegenden Gottheiten und Kultstatuen kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

Der weite Umkreis der Erscheinungs- und Darstellungsformen des

---

[1] An dieser Stelle soll kurz auf eine kopflose Marmorstatuette in Kairo hingewiesen werden, die von Graindor (*Bustes et statues - portraits d'Égypte romaine* [o.J.] 95f. Nr. 43 Taf. 37) in ihrer Bedeutung nicht erkannt worden ist. Dargestellt ist nicht ein Privatmann, sondern Sarapis mit erhobenem (aber verlorenem) rechten Arm (hier Abb. 326). Für diese Deutung spricht neben den bis auf die Schultern herabfallenden Haaren auch der miniaturhafte Harpokrates auf der Statuenstütze. Gewandung und Faltendrapierung stimmen vollkommen u.a. mit dem stehenden Sarapis auf einer Stele in Turin (s. oben S. 88 Anm. 6; hier Abb. 33) und der bekannten Sarapisbronze in Florenz überein (Reinach, *Rép. de la stat.* I 187 Taf. 399 Nr. 673; L.A. Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze* [1912] Taf. 137, 1; J.H. Jongkees, *JHS.* 68, 1948, 35 Abb. 9; Brady, *Repertory* Nr. 116; C. Rolley, *BCH.* 92, 1968, 192 Abb. 9; Foto Alinari 43858; hier Abb. 327).

[2] s. oben S. 256 Anm. 4.

[3] Zuletzt : L. Castiglione, *Acta Antiqua* 9, 1961, 287ff.

[4] s. oben S. 256 Anm. 4.

Sarapis bezeugt die außerordentlich große Vielseitigkeit und Erfindungsfreudigkeit der alexandrinischen Münztypik.

Über den Anlaß, der unter Claudius zur Aufnahme des Sarapis in die alexandrinische Münzprägung geführt hat, besteht keine Klarheit. Während im Laufe des 1. Jhs. n.Chr. der Umfang der Sarapistypen begrenzt bleibt, tritt unter Trajan ein Umschwung ein. Der Höhepunkt der Sarapistypen wird unter Hadrian und Antoninus Pius erreicht. Im 3. Jh. n.Chr. machen sich Anzeichen einer weitgehenden Stagnation innerhalb des traditionellen Typenbestandes bemerkbar. Neuerfindungen kommen kaum noch vor; das Typenrepertoire verflacht. Neue Gedanken werden nicht mehr fruchtbar.

Sarapis erscheint auf den alexandrinischen Prägungen ausschließlich auf dem Revers, niemals — wie häufiger bei den außeralexandrinischen Prägungen — auf dem Avers.

Nur in der Frühzeit — im 1. Jh. n.Chr. — wird gelegentlich die Darstellung durch eine Beischrift erläutert. Als *ΖΕΥΣ ΣΑΡΑΠΙΣ* wird seit dem 8. Jahr des Vespasian = 75/6 n.Chr. ein besonderer Typus des sitzenden und stehenden Sarapis bezeichnet, der sich durch das Fehlen des Chiton vom kanonischen Typus unterscheidet. Die Sarapisbüste mit Chiton und Himation erhält seit dem 2. Jahr des Titus = 79/80 n.Chr. — nur in wenigen Fällen — die Beischrift *ΣΑΡΑΠΙΣ* (Abb. 333b), der stehende Sarapis mit Sonnenstrahlen seit dem 6. Jahr des Domitian = 86/7 n.Chr. die Legende *ΗΛΙΟΣ ΣΑΡΑΠΙΣ*.

Die architektonischen Zusammenhänge, in denen der sitzende oder stehende Sarapis erscheint, sind bis auf eine Ausnahme[1] (Abb. 58) nur als allgemeine architektonische Rahmen zu verstehen[2] (z.B. Abb. 316b). Die Stempelschneider standen vor der Schwierigkeit, Sarapeum und in ihm befindliche Kultstatue gleichzeitig darstellen zu müssen, obwohl der Gott kaum sichtbar im Cellainneren thronte.

---

[1] s. oben S. 104 mit Anm. 3.

[2] S. Handler, *AJA*. 75, 1971, 65f. unterscheidet drei Darstellungstypen des Sarapistempels auf kaiserzeitlich-alexandrinischen Münzen, die jedoch kaum Rückschlüsse auf die reale Architektur zulassen. Die angegebene Architektur hat bei allen drei Typen lediglich kommemorativen Charakter. Zur Veränderung von Architektur in der Münzdarstellung vgl. generell : A. Muehsam, *Coin and Tempel* (1966) und G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit* (1969).

Die gewählte Architektur läßt demnach keine Rückschlüsse auf das tatsächliche Aussehen des Sarapistempels zu, das in großen Zügen durch die genannte Prägung und die Grabungsbefunde bekannt ist, sondern soll nur zeigen, daß die Statue *innerhalb* eines Tempels stand.

Auf den alexandrinischen Prägungen wird Sarapis als universeller Gott gefeiert, der auch in aktuelle Tagesprobleme eingreift. Die Sarapisstatue ist *das* zentrale Götterbild von Alexandria. Seine systematische Propagierung ist das oberste theologische Ziel der Priesterschaft und der Stadt überhaupt. Propagandistische Absichten stehen z.T. auch hinter den wohlüberlegten Zusammenstellungen zu Gruppen von stehenden, wesensähnlichen Göttern mit Sarapis als formalem und inhaltlichem Zentrum seit dem 11. Jahr des Trajan = 107/8 n.Chr.; sie dienen primär der Bedeutungssteigerung des Gottes. Diese Zusammenstellungen erfolgen nach ikonographisch-typologischen und religiösen Gesichtspunkten mit der Absicht, aus bestimmten, sich gegenseitig verklammernden Sinnzusammenhängen einen (jeweils wechselnden) übergeordneten Aspekt des Religionsprogramms herauszustellen. Die Zusammenstellungen besagen nicht, daß auch das alexandrinische Kultbild von anderen Göttern umgeben war. Derartige Überlegungen sind gegenstandslos, unberührt davon bleibt auch die oft diskutierte und negativ zu beantwortende Frage, ob die Sarapisstatue im Tempel zusammen mit einem Sitzbild der Isis aufgestellt war.[1] Daß es allerdings anderenorts in der Kaiserzeit freiplastische Gruppen mit Sarapis und anderen Göttern gegeben hat, sowie die Kultbildgruppe Sarapis-Isis, davon geben zahlreiche Tempelinschriften indirektes Zeugnis. So war der Sarapistempel auf dem Mons Claudianus, den der kaiserliche Sklave Epaphroditos errichtet hat, *Ζεὺς Ἥλιος μέγας Σάραπις* und den *θεοὶ σύνναοι* geweiht.[2] Nur in Gortyn haben sich Tempelinschrift und Kultgruppe erhalten.[3]

---

[1] Zum Stand der Diskussion vgl. Grimm, *Zeugnisse* 133 mit Anm. 1.

[2] Th. Kraus - J. Röder, *AA*. 1962, 706ff. und *MDIK*. 18, 1962, 94ff.; M.L. Lucci, *ArchClass*. 16, 1964, 245; Th. Kraus - J. Röder - W. Müller-Wiener, *MDIK*. 22, 1967, 132ff.

[3] M. Guarducci, *Inscriptiones Creticae* IV. *Tituli Gortynii* (1950) 306 Nr. 249 = Vidman, *Sylloge* Nr. 170 : *Εἴσιδι καὶ Σαράπιδι καὶ θεοῖς συννάοις Φλαβία Φιλύρα μετὰ τῶν | τέκνων Γ. Μετρωνίου Μαξί[μου] καὶ Φιλύρας καὶ Λυσκίας τὸν οἶκον ἐκ θεμελίων |*

Sarapis findet sich innerhalb eines Gruppenzusammenhanges auf Reliefdarstellungen (vgl. etwa das Relief von der Via della Conciliazione: Abb. 191), daneben gelegentlich auf Gemälden. Beispielsweise thront Sarapis (erhalten ist nur der untere Teil mit Zepter, rechtem Arm und Kerberos) offenbar im Kreise eleusinischer Gottheiten auf einem Gemälde aus einer Privatkapelle in Karanis.[1] Für den außerägyptischen Bereich sei auf das Gemälde aus einem Haus in der Nähe des römischen Flußhafens verwiesen[2] (Abb. 34).

Die Gruppenbildung entspricht der bekannten alexandrinischen Erfindungs- und Experimentierfreude und dem Hang zur theologischen Spekulation, die Sarapis nach den jeweiligen religiösen Bedürfnissen der Gläubigen und religionspolitischen Nützlichkeitserwägungen der Priesterschaft formen. Hieraus erklärt sich auch die Vielfalt der alexandrinischen Sarapistypen. Die allseitige Ausdeutbarkeit des Gottes entspricht seiner in der Kaiserzeit erreichten Funktion als Pantheos. Sarapis ist von vornherein kein ‘Ressortgott’, der ausschließlich auf einen einzigen Teilbereich allgemeiner göttlicher Wirkungskraft spezialisiert oder festgelegt ist. Die Gruppenzusammenstellungen mit Sarapis auf alexandrinischen Münzen, die prinzipiell additiv sind, meinen bestimmte politische oder religiöse Ereignisse oder sollen einen besonderen Aspekt seines göttlichen Wesens bildlich fixieren, der sich aus einer Reihe von Gleichsetzungen und wechselseitigen Beziehungen mit anderen Göttern ergibt. Einzelne Bereiche seiner Wesensfülle werden abwechselnd akzentuiert. Freilich ist nicht in jedem Fall das sich hinter einer Gruppenzusammenstellung mit Sarapis verbergende propagandistische oder theologische Konzept für den modernen Betrachter durchschaubar, weil nicht immer alle Figuren identifizierbar sind. Der mit Hilfe der Sarapismünzen speziell

---

κατασκευάσασ[α] κα[θίδρυ]σεν εὐχὴν καὶ χαριστήριον. — Zu den Skulpturen : L. Pernier-L. Banti, *Guida degli scavi italiani in Creta* (1947) 23f. Abb. 30; Lauer-Picard 251 Abb. 139; N. Platon, *Führer durch das Archäologische Museum von Heraklion*^{2} (1964) 164 Nr. 259/60; S. Alexiou, *Guide to the Archaeological Museum of Heraclion* (1968) 124; Salditt-Trappmann 54ff.

[1] K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler* (1966) 212 mit Anm. 114 Taf. 46, 1. Wahrscheinlich ist Sarapis auch auf dem Wandbild dargestellt : E. Breccia, *Monuments de l'Égypte gréco-romaine* I (1926) 116 Taf. 61, 2.

[2] H. Fuhrmann, *AA.* 1940, 485f. Abb. 36; G. Jacopi, *BullCom.* 68, 1940, 97ff. Weitere Literatur oben S. 89 Anm. 5.

angestrebte Wirkungsbereich ist vielschichtig. Gegenüber etwa dem politisch-programmatischen Charakter der Reichsprägungen enthalten die alexandrinischen besonders im 2. Jh. n.Chr. Tendenzen zur Interpretation im Sinne eines Amuletts.

Im ganzen läßt sich sagen, daß das Bedürfnis nach der allseitigen Ausdeutung des Wesens des Sarapis, das auch in der Hymnenliteratur und in den Inschriften zu beobachten ist, sich fast ausschließlich auf das Typenarsenal der Münzen und der übrigen Kleinkunst ausgewirkt hat, selten auf die Großplastik.

Außeralexandrinische Münzen[1]

Das Zentrum der außeralexandrinischen Sarapisprägungen bilden die kleinasiatischen Städte, die in einer fast unübersehbaren Fülle von Münzen für die Verbreitung des Sarapis gesorgt haben.[2] Von den mehr als 350 Städten, die in dem Zeitraum von Augustus bis Aurelian unter eigenem Namen selbständige Prägungen herausbrachten, haben über 100 Sarapis als Münzbild benutzt.[3] In wesentlich beschränkterem Umfang kommen Prägungen aus Städten der Provinzen Dacia, Moesia, Thrakia und Palaestina, von einigen ägäischen Inseln, aus Nordafrika, der Stadt Rom und anderen kaiserlichen Münzstätten.

Hellenistische Prägungen mit dem Bild des Sarapis sind wie in Alexandria selten. Und wie dort zeigt sich auch das 1. nachchristliche Jahrhundert noch verhältnismäßig arm an Sarapisemissionen. Mittelbronzen der Stadt Sabratha aus der Zeit des Augustus stellen kaum Sarapis[4], sondern eher eine lokale Stadtgottheit dar; ebenso das Rückseitenbild einer Großbronze der Stadt Anazarbos in Kilikien aus der Zeit des Claudius.[1] Der Schwerpunkt der Prägungen liegt etwas später als in Alexandria, nämlich in der 1. Hälfte des 3. Jhs. n.Chr. Auch hieraus ist die Verlagerung der Sarapisverehrung in die östliche Reichshälfte im Laufe des 3. Jhs. n.Chr. ersichtlich. Während sich die Sarapisdarstellungen auf den alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen kontinuierlich durch die Kaiserzeit verfolgen lassen, ist ihr Erscheinen auf den außeralexandrinischen Münzen sprunghaft und ungleichmäßig. Das gilt jeweils für die einzelnen Städte, von denen keine kontinuierlich Sarapisprägungen hervorgebracht hat, sowie für den Raum der außeralexandrinischen Münzen insgesamt. In einigen Städten begegnet Sarapis mit zeitlicher Unterbrechung als Münzbild, in anderen ist dagegen seine Aufnahme in das Münzrepertoire einmalig. Einzelne Landschaften prägen besonders intensiv Sarapistypen, ohne daß die Gründe immer zu nennen wären. Den Münzen nach hat sich Sarapis und sein Kult von den Küsten- und Hafenstädten her durchgesetzt.

---

[1] Zur Bedeutung der kleinasiatischen kaiserzeitlichen Münzprägungen : Cl. Bosch, *AA*. 1931, 422ff.

[2] Die Sarapistypen der kleinasiatischen Städteprägungen — nach Landschaften geordnet — finden sich bereits gesammelt bei Drexler 1ff. und D. Magie, *AJA*. 57, 1953, 163ff. — Zu den Prägestätten s. jetzt die grundlegende Arbeit von K. Kraft, *Das System der kaiserzeitlichen Münzprägung in Kleinasien*, IstForsch. 29 (1972).

[3] Eine kaiserzeitliche Inschrift aus Saraycik (Pisidien) zeigt, daß es selbst in Dörfern Sarapispriester gegeben hat : Vidman, *Sylloge* Nr. 338 (*Ναννας Ταρά|σιος ἱερεὺς Σερά|πεος* (sic) *τῆς κώμης | ἐποίησεν τὰ ἔργα || ἐκ τῶν ἰδίων. | Ἄππας Γαίου | λα[τ]ύπος ἀπήρτισεν.*). — Zu den Sarapisinschriften aus Kleinasien s. Vidman, *Sylloge* Nr. 267ff.

[4] *Hunterian Coll.* III 582 Nr. 3 Taf. 93,5; *Niggeler* II Nr. 783 Taf. 16.

Im Unterschied zu den alexandrinischen Prägungen bringen die außeralexandrinischen Sarapis auch häufiger auf dem Avers (Abb. 334a). Beliebt sind Kombinationen von bestimmten Vorder- und Rückseitenbildern. Darunter steht an erster Stelle die Zuordnung der ins Profil gedrehten Sarapisbüste auf der Vorderseite und der frontal stehenden Isis mit Sistrum und Situla auf der Rückseite. Diese Kombination wird — mit geringen Abwandlungen — gleichzeitig auf Prägungen von Aezanoi, Amorion, Bria, Kolossai, Dokimeion, Dorylaion, Hierapolis, Hyrgaleis, Themisonion (alle Phrygien), Herakleia Salbake und Aphrodisias in Karien, Kyme in der Aiolis, Magnesia in Ionien und Bageis, Philadelpheia, Saitta, Thyateira und Tripolis in Lydien benutzt.

Die Reproduktion des Sarapis ist in der außeralexandrinischen Münzprägung in den Details teilweise sehr ungenau, nachlässig und willkürlich dekorativ. Letzteres läßt sich besonders an der Darstellung des Thrones nachweisen. Häufiger werden Bein- und Armhaltung des Gottes vertauscht oder in ihrer Bewegung bzw. Gestik mißverstanden; gelegentlich fehlt der Kerberos. Die Gewandung ist zwar in den großen Zügen im allgemeinen richtig wiedergegeben, jedoch variiert ihre Drapierung ständig. Das Gefühl dafür, daß sie ein bestimmtes Meisterwerk darstellen, geht den meisten außeralexandrinischen Stempelschneidern offenbar verloren. Die für römische Münzen getroffene Feststellung, daß sie »in der Regel nicht der Ort für künstlerische Subtilitäten« sind, gilt in gleicher Weise für die Prägungen des hier behandelten Raumes.

---

[1] *Niggeler* II Nr. 647 Taf.7.

Im großen und ganzen ist die außeralexandrinische Münztypik dem alexandrinischen Repertoire verpflichtet. Sie wirkt aber vergleichsweise bescheiden und unoriginell. Zwar bleiben die Prägungen zahlenmäßig nicht zurück, doch ist die Erfindungsfreudigkeit — gemessen an dem weit gespannten geographischen Raum und verglichen mit dem Ideenreichtum und den Fähigkeiten einer einzigen Stadt (Alexandria) — begrenzt. Entscheidend trägt dazu bei, daß 'synkretistische' Eingriffe in die Sarapisikonographie kaum vorgenommen werden. Zwar begegnen neue Variationen und Kombinationen, die sich aus bestimmten Ereignissen des religiösen und politischen Lebens ergeben, im allgemeinen aber gehen die für die alexandrinischen Prägungen konstatierten programmatisch-politischen und theologischen Aussagen im außeralexandrinischen Bereich zugunsten eines weniger konkreten, kommemorativen Charakters verloren.

Die Kopfdarstellung als selbständige und in sich abgeschlossene Form begegnet häufiger auf außeralexandrinischen Münzen, dominierend ist jedoch wie in Alexandria die Büstendarstellung. In der Regel ist Kopf oder Büste des Gottes ins Profil gedreht; die Frontaldarstellung ist nur in einem — zweifelhaften — Beispiel bekannt. Vom Typus des gestaffelten Doppelbildnisses des Sarapis und der Isis im außeralexandrinischen Bereich war bereits an anderer Stelle ausführlich die Rede. Er tritt in dem Zeitraum zwischen den pseudoautonomen Prägungen der Stadt Perinthos um die Wende vom 3. zum 2. Jahrhundert v.Chr. und der Zeit des Trebonianus Gallus auf. Der Typus mit den einander zugekehrten Büsten von Sarapis und Isis ist auf die Zeit zwischen Antoninus Pius und Trebonianus Gallus begrenzt und findet sich auf Prägungen von Aigeai[1], Flaviopolis[2], Irenopolis[3] und Seleukeia am Kalykadnos[4] in Kilikien und von Isinda[5] in Pisidien. In allen Fällen stehen sich die Büsten in gleicher Größe gegenüber. Auf Emissionen von Nikomedeia (Bithynien) für Philippus Arabs[1] und Otacilia[2] erfährt dieses Schema eine Variation, indem Isis erheblich kleiner als Sarapis gebildet und zwischen beide eine winzige Harpokratesbüste eingeschoben wird, die in bekannter Weise einen Finger an den Mund legt (Abb. 87b). Zur Zeit des Gordianus III. und Philippus II. wird in Moesia inf. und Thrakia ein Vorderseitenbild herausgebracht, bei dem Kaiser- und Sarapisbüste einander anschauend gegenübergestellt sind[3] (Abb. 334a). Dies läßt auf eine — nicht näher bestimmbare — Sympathie der beiden Principes für Sarapis oder die fiktive Hilfe des Gottes in einer besonderen politischen Situation schließen.[4]

---

[1] *BMC.Lycaonia, Isauria and Cilicia* 23 Nr. 23 Taf. 4,7 (Commodus).

[2] Drexler 210f. (2aff. seit Antoninus Pius); *Hunterian Coll.* II 533 Nr. 4.

[3] *SNG.v.Aulock, Kilikien* 13.H. (1966) Nr. 5593 (Caracalla).

[4] *SNG.v.Aulock, Kilikien* 13.H. (1966) Nr. 5850 (Trebonianus Gallus).

[5] *BMC.Lycia, Pamphylia and Pisidia* 225 Nr. 14 Taf. 36,6 (Iulia Domna).

Eine nikomedische Prägung der Otacilia zeigt den nur im Büstenausschnitt dargestellten Sarapis, der von Helios (ebenfalls im Büstenausschnitt, aber kleiner gebildet) zum Kuß umarmt wird.

---

[1] *SNG.v.Aulock, Nachträge* I. *Pontus, Paphlagonien, Bithynien* 15. H. (1967) Nr. 7123.

[2] Waddington, *Recueil* 566 Nr. 379/80 Taf. 98,5; Drexler 38f. (β); *SNG.v.Aulock, Nachträge* I. *Pontus usw.* Nr. 7124.

[3] Gordianus III., Dionysopolis (Moesia inf.) : B. Pick, *Die antiken Münzen von Dacien und Moesien* in *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands* I 1 (1898) Nr. 385-404; *BMC. The Tauric Chersonese usw.* 24 Nr. 2; *Hunterian Coll.* I 410 Nr. 1; L. Forrer, *The Weber Collection. Greek Coins* II (1924) Nr. 2635/6 Taf. 101. — Markianopolis (Moesia inf.) : *BMC. The Tauric Chersonese usw.* 39 Nr. 84 und 40 Nr. 89; Pick a.O. Nr. 1121-1171 Taf. 3,16; *Sammlung Horsky,* A. Hess Nachfolger, Versteigerung Frankfurt ab 30.4.1917 Nr. 438-447 Taf. 2. — Odessos (Moesia inf.) : B. Pick - K. Regling, *Die antiken Münzen von Dacien und Moesien* in *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands* I 2, 1 (1910) Nr. 2325-2374 Taf. 5, 3; *BMC. The Tauric Chersonese usw.* 139 Nr. 18; *Hunterian Coll.* I 419 Nr. 5; Forrer a.O. Nr. 2666 Taf. 102; *Sammlung Horsky* a.O. Nr. 480-486 Taf. 2. Von Pick-Regling wird der bärtige Gott als *μέγας θεός* bezeichnet; vgl. dazu *AA.* 1912, 150. Allerdings begegnet das Füllhorn auch im Zusammenhang mit Sarapis. Der Aufsatz von E. Condurachi, *Gordien et Sérapis sur les monnaies pontiques, Cron. num.și arheol.* 13, 1938 war mir nicht zugänglich.

Philippus II., Markianopolis (Moesia inf.) : Pick a.O. Nr. 1207-1216; *Sammlung Horsky* a.O. Nr. 458-461 Taf. 2; A.E. Cahn, *Auktionskatalog* 68, 26.11.1930 Nr. 1793. — Tomis (Moesia inf.) : Pick-Regling a.O. Nr. 3590-3616 Taf. 7, 22; *BMC. The Tauric Chersonese usw.* 64 Nr. 67; *Sammlung Horsky* a.O. 513-520; G. Bordenache, *StClas.* 4, 1962, 288 Abb. 6. — Mesembria (Thrakia) : *BMC. The Tauric Chersonese usw.* 135 Nr. 20; *Sammlung Horsky* a.O. 570-572 Taf. 2.

[4] Für Philippus Arabs vgl. das Bronzetäfelchen oben S. 76 mit Anm. 5f. (hier Abb. 16).

'Synkretistische' Bildungen wie Sarapis-Pantheos oder Sarapis-Ammon fehlen im außeralexandrinischen Repertoire. Nie wird die Sarapisbüste von anderen Gottheiten oder Stadtpersonifikationen getragen.

Das Sitzbild des Sarapis im kanonischen Schema mit Kerberos und Zepter erscheint erstmals auf Münzen von Ikonion (Lykaonien)[1] und Pessinous (Galatien)[2] unter Claudius(?), der offenbar nicht nur in Alexandria für die Aufnahme der Sarapisdarstellungen in die Münzprägung gesorgt hat. Der Gott ist meist wie in Alexandria im Halb- oder Vollprofil wiedergegeben; die frontale Darstellung wird nur in wenigen Städten, z.B. in Amaseia (Pontus)[3], Epiphaneia (Kilikien)[4] und Nikopolis ad Istrum (Moesia inf.)[5], benutzt. Fast nie steht das Sitzbild innerhalb einer Tempelarchitektur. Ausnahmen kommen aus Attaleia (Pamphylien)[6] und Amaseia (Pontus).[7] Dabei ist die Darstellung der Tempelarchitektur ähnlich unrealistisch wie auf den alexandrinischen Münzen.[8] Ohne Parallele ist eine Prägung der Iulia Maesa aus Ptolemais (Palaestina).[9] In dem verbreiterten, mittleren Interkolumnium einer viersäuligen Tempelfront, deren Giebel mit einem Kranz dekoriert ist, thront Sarapis mit Kerberos, umgeben von zwei stehenden weiblichen Gottheiten : Isis und Demeter (oder Tyche ?). Die Figurengruppe in der Mitte orientiert sich an alexandrinischen Vorbildern, während die Architektur eine selbständige Erfindung ist.

Der sitzende Sarapis wird in mehreren Varianten wiedergegeben. Häufig hält der Gott in der vorgestreckten Rechten eine Patera[10]; der ursprüngliche Gestus der rechten Hand — nämlich die schützende und besänftigende Haltung über den Kerberos — wird durch diese neue Funktion aufgehoben. Patera und Kerberos werden sinnlos zugleich dargestellt.[1] Ganz unverständlich wirkt die Armhaltung, wenn beide — Patera und Kerberos — zugleich ausfallen.[2] In anderen Fällen geht der Funktionszusammenhang zwischen Arm und Begleittier dadurch verloren, daß der Kerberos zu winzig dargestellt ist und der Arm beziehungslos in der Luft schwebt.[3] Auf einer Gemeinschaftsprägung von Ephesos und Alexandria unter Gordianus III. trägt Sarapis anstelle der Patera ein kleines Kultbild der ephesischen Artemis in der ausgestreckten Rechten, darunter hockt ein miniaturhaft gebildeter Kerberos.[4] Wie wenig die außeralexandrinischen Stempelschneider der alexandrinischen Statue verpflichtet sind, offenbart sich in exemplarischer Weise an der Reproduktion des Thrones. Sein Aussehen verändert sich von Prägung zu Prägung.[5]

---

[1] Drexler 202.

[2] Drexler 229 (*a*).

[3] Waddington, *Recueil* 33 Nr. 41.

[4] *BMC. Lycaonia, Isauria and Cilicia* 77 Nr. 6 Taf. 13,7.

[5] Pick a.O. Nr. 1537 Taf. 13,23.

[6] Drexler 193 (b).

[7] Vgl. oben S. 310f.

[8] z.B. Nikopolis : Pick a.O. Nr. 2085 Taf. 20, 22.

[9] L. Kadman, *The Coins of Akko Ptolemais, Corpus Nummorum Palaestinensium* IV (1961) 128 Nr. 183 Taf. 12.

[10] z.B. Drexler 105 (1a) Taf. 1,11 (Phokaia); *SNG.v.Aulock, Ionien* 6.H. (1960) Nr. 2138; *SNG. Danish Nat. Mus., Ionia* II (1946) Nr. 1053 (Phokaia); Waddington, *Recueil* 329 Nr. 119 Taf. 53, 10 (Kios).

Die erläuternde Beischrift *ΖΕΥΣ ΣΑΡΑΠΙΣ* findet sich lediglich auf Emissionen der Stadt Tripolis in Lydien aus dem 2. Jh. n.Chr.[6]

Die Typen, die Sarapis in Zusammenhang mit anderen Gottheiten zeigen und ausnahmslos dem 3. Jh. n.Chr. angehören, unterscheiden sich von den entsprechenden alexandrinischen.

Während die Randfiguren bei einer Prägung der Stadt Apollonia in Illyrien aus der Zeit des Septimius Severus[7] nicht sicher zu benennen sind, zeigt eine Prägung der Stadt Apollonia Mordiaion (Pisidien)[1] (Abb. 335b) unter Caracalla ein einzigartiges Rückseitenbild. Sarapis sitzt nach links. Die Rechte ist ausgestreckt, obwohl der Kerberos fehlt. Die Linke stützt sich auf ein Kurzzepter. Vor dem Gott steht Isis mit Sistrum und Situla, hinter ihm ein kleiner Harpokrates mit Füllhorn und Zeigefinger am Mund.[2] Aus der Zeit der Iulia Maesa stammen Prägungen von Hierapolis (Phrygien), auf denen eine weibliche Lokalgottheit mit Patera und Füllhorn vor dem thronenden Sarapis steht.[3] Auf einer Emission der Stadt Themenothyrai (Phrygien) aus der Zeit des Philippus ist die stehende Isis, gestützt auf ein Zepter, vor dem thronenden Gott zu sehen.[4]

---

[1] z.B. *SNG.v.Aulock, Pisidien, Lykaonien, Isaurien* 12. H. (1964) Nr. 5126 (Olbasa); Pick-Regling a.O. Nr. 3299 Taf. 13,18 (Tomis). Auf der letztgenannten Prägung ist nicht ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt, sondern Kerberos!

[2] z.B. H.v.Fritze, *Die antiken Münzen Mysiens* 1. Abt. (1913) 164 Nr. 469 Taf. 8,4 (Hadrianeia); Waddington, *Recueil* 492 Nr. 740 Taf. 85, 26 (Nikaia); *SNG.v.Aulock, Nachträge* I. *Pontus, Paphlagonien, Bithynien* 15.H. (1967) Nr. 7063; Waddington, *Recueil* 579 Nr. 20 Taf. 99, 17 (Prusa).

[3] v. Fritze a.O. 170 Nr. 488 Taf. 8,13 (Hadrianeia).

[4] *BMC.Ionia* 114 Nr. 423 Taf. 38,7; Drexler 83 (β) Taf. 1,10; *Hunterian Coll.* II 342 Nr. 101.

[5] Vgl. z.B. : *SNG.v.Aulock, Pisidien, Lykaonien, Isaurien* 12.H. (1964) Nr. 5104 (Kremna) und Nr. 5126 (Olbasa); Waddington, *Recueil* 538 Nr. 169 Taf. 93, 2 (Nikomedeia); Drexler 173 (γ) Taf. 1, 14 (Laodikeia am Lykos).

[6] Drexler 182 (b); *BMC.Lydia* 369 Nr. 34 Taf. 39, 4; *SNG.Danish Nat. Mus., Lydia* II Nr. 719; *SNG.v.Aulock, Lydien* 8.H. (1963) Nr. 3304; A.B. Cook, *Zeus* I (1914) 188 Abb. 136.

[7] *BMC. Thessaly to Aetolia* 63 Nr. 88 Taf. 13,7. — Nicht sicher zu identifizieren sind auch die beiden Göttinnen, die das Sitzbild des Sarapis auf einer Gemme aus Caesarea Maritima flankieren : A. Hamburger, *Gems from Caesarea Maritima*, 'Atiqot. Engl. Series VIII (1968) Nr. 5 Taf. 1,5.

Ähnlich beliebt wie unter den alexandrinischen Münzen ist die Trias (thronender Gott und zwei stehende weibliche Gottheiten) als Form der Gruppenbildung. Aus der Zeit der Iulia Maesa stammt die Emission der Stadt Attaleia (Pamphylien), auf der der thronende Sarapis von Isis mit Sistrum links und Demeter mit Fackel rechts flankiert wird.[5] Tarsos in Kilikien prägt unter Maximinus Münzen, die den thronenden Sarapis in der Mitte nach rechts mit vertauschter Armhaltung zeigen. Hinter diesem steht Demeter mit langer Fackel, vor ihm Isis, die ihm ihr Sistrum entgegenhält[6] (Abb. 336).

Die Verbindung von Kaiser und thronendem Gott findet sich auf einer Emission von Kyzikos (Mysia). Caracalla steht in Stiefeln und Panzer vor Sarapis und hat die Rechte zum Gruß erhoben.[7] Unglaubwürdig ist die Beschreibung eines Reversbildes von Sinope, das angeblich den frontal sitzenden Sarapis zeigen soll, eine Büste des Caracalla mit Strahlenkrone in der Rechten, eine Schale in der Linken, rechts und links von zwei Fackeln tragenden Genien umgeben.[1]

---

[1] *BMC.Lycia, Pamphylia and Pisidia* 202 Nr. 3 Taf. 33, 4; *SNG.v.Aulock, Pisidien, Lykaonien, Isaurien* 12.H. (1964) Nr. 4996 (nochmals abgeb. : P.R. Franke, *Kleinasien zur Römerzeit* [1968] Abb. 427); Magie a.O. 179.

[2] Ein verbrannter gelb-brauner Chalcedon (Kopenhagen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 9485) zeigt zwischen dem im üblichen Schema sitzenden Sarapis und der stehenden Isis mit Situla und Sistrum den kleinen Harpokrates mit Füllhorn. Ein Photo stellte P. Zazoff zur Verfügung.

[3] *BMC.Phrygia* 270 Nr. 26 (Taf. 32, 10). 27; Drexler 170f. (2) Taf. 1,15.

[4] *BMC.Phrygia* 410 Nr. 13.

[5] *BMC.Lycia, Pamphylia and Pisidia* LXXV.

[6] Drexler 216 (a) Taf. 1,16; A.E. Cahn, Aukt.-Kat. 60, Frankfurt 2.7.1928 Nr. 1682 (dort wird Demeter irrtümlich als Clotho bezeichnet). Zum Typus : D. Magie, *AJA*. 57, 1953, 178.

[7] Drexler 49 (*β*); *SNG.v.Aulock, Nachträge* II. *Mysien, Troas, Aeolis, Lesbos* 16. H. (1967) Nr. 7379 (nochmals abgeb. : Franke a.O. Abb. 12).

Eine nicht identifizierbare Büste trägt der thronende Sarapis auf einer Emission der Herennia Etruscilla von Aelia Capitolina.[2]

Angeschlossen seien Gruppenbildungen mit dem stehenden Sarapis. Der stehende Sarapis in Zusammenhang mit dem Kaiserbild : stehend bekränzt er Caracalla[3] und Severus Alexander[4] (Abb. 340), stehend erscheint er vor Decius.[5] — Sarapis mit Kerberos und Zepter und Isis mit Sistrum und Situla stehen sich gegenüber auf Münzen von Hadrianeia[6] in Mysien (aus der Zeit des Maximinus Thrax und Maximus) und Alinda in Karien.[7] Durch einen Handschlag über einem brennenden Altar sind Athena und Sarapis auf einer Homonoiaprägung (Aspendos-Side) aus der Zeit des Valerian verbunden.[8] Grüßend steht Sarapis vor der Tyche von Mytilene auf einer Prägung aus der Zeit des Gallienus[9], ebenso vor der mit Pfeil und Bogen ausgerüsteten Artemis auf einer ephesischen Homonoiaprägung für Ephesos und Alexandria aus der Zeit des Gordianus III.[10] (Abb. 339b). Die gordianischen Homonoiaprägungen Ephesos-Alexandria haben noch zwei andere Typen hervorgebracht : In dem einen Fall steht Sarapis grüßend vor dem

---

[1] Drexler 9f. (d).

[2] L. Kadman, *The Coins of Aelia Capitolina, Corpus Nummorum Palaestinensium* I (1956) 112 Nr. 170 Taf. 14.

[3] s. oben S. 284 mit Anm. 1. — Vgl. außerdem L. Kadman, *The Coins of Akko Ptolemais, Corpus Nummorum Palaestinensium* IV (1961) 120 Nr. 142 Taf. 9.

[4] s. oben S. 258 Anm. 3; außerdem Kadman a.O. IV 130 Nr. 195 Taf. 13.

[5] Magie a.O. 182.

[6] H. v. Fritze, *Die antiken Münzen Mysiens* 1. Abt. (1913) 168 Nr. 481 Taf. 8, 10.

[7] *BMC. Caria, Cos and Rhodes* 11 Nr. 15. Vgl. auch eine Prägung aus dem lydischen Nysa (Zeit des Philippus Arabs) : *SNG.v.Aulock, Lydien* 8.H. (1963) Nr. 3053.

[8] *Hesperia Art Bulletin* XL/XLI(o.J.) Nr. 429. Sarapis vertritt die Stadt Side. Vgl. dazu A.M. Mansel, *Die Ruinen von Side* (1963) 95.

[9] *BMC. Troas, Aeolis and Lesbos* 203 Nr. 185 Taf. 40, 9; D. Magie, *AJA*. 57, 1953, 175.

[10] Drexler 86 (ζ); *BMC.Ionia* 113 Nr. 420 Taf. 38, 6; Auctions-Catalog XXXI, J. Hirsch, München ab 6.5.1912 Nr. 1710 Taf. 33.

Kultbild der ephesischen Artemis[1], in dem anderen bildet das Kultbild den Mittelpunkt des Münzrundes, links Isis mit Sistrum und Situla, rechts Sarapis mit erhobener Rechten und Zepter.[2] Direkt abhängig von dem letzten Münztypus ist ein ephesisches Relief, das Keil deshalb auch in die Zeit des Gordianus III. datiert hat.[3] Nicht unter den ephesischen Prägungen findet sich das Thema einer Londoner Gemme: Sarapis zwischen Artemis Ephesia und Nemesis mit einem Greifen[4] (Abb. 337).

Sarapis und Homonoia stehen zusammen auf einer Prägung von Perinthos aus der Zeit des Gordianus III., beide halten einen Kranz, zwischen ihnen befindet sich ein brennender Altar.[5] Auf Homonoiaprägungen des Valerian zwischen Hierapolis und Ephesos vertritt Sarapis Hierapolis.[6] — Unsicher ist die Identität einer weiblichen Figur auf einer Homonoiaprägung zwischen Hierapolis und Smyrna.[7]

Der Grundtypus des einzeln stehenden Sarapis zeigt den Gott frontal oder im Profil, den rechten Arm erhoben, in der Linken ein Zepter. Der Kerberos kann fehlen. Der Gestus des erhobenen rechten Armes — im Gruppenzusammenhang als Zeichen der Begrüßung zu verstehen — dürfte bei der Einzeldarstellung als Dokumentation der Macht des Gottes zu werten sein.[8] Freilich darf diese Aufteilung nicht generalisiert werden, denn auch im Gruppenzusammenhang kann der erhobene rechte Arm gelegentlich als Machtgestus interpretiert werden. Das früheste Beispiel des einzeln stehenden Sarapis gibt eine Prägung der Stadt Nikeia unter Marc Aurel.[1] Häufig erweitert ein beigefügter Altar das beschriebene Münzbild und gibt ihm die Aussage eines Opfervorganges. Auf Prägungen aus Magnesia (Severus Alexander) und aus Sinope (Valerian) wird die Funktion des Sarapis durch Sonnenstrahlen auf Sarapis-Helios abgewandelt.[2] Eine Schlange in der Linken hält Sarapis nur einmal auf einer Prägung von Stobi aus der Zeit des Caracalla.[3] Sarapis steht vergleichsweise selten in einer Tempelarchitektur wie auf Emissionen von Attaleia (Pamphylien)[4] und Markianopolis (Moesia inf.).[5]

---

[1] Drexler 85 (ε) Taf. 1, 17; *Hunterian Coll.* II 341 Nr. 99 Taf. 50, 25; Galerie für griechische, römische und byzantinische Kunst, Frankfurt, Katalog Nr. 1 (1970) Nr. 48 Taf. 4.

[2] Drexler 86f. (η) Taf. 1, 18; L. Forrer, *The Weber Collection. Greek Coins* III 1 (1926) Nr. 5907 Taf. 209; *BMC.Ionia* 112 Nr. 417 Taf. 38, 4.

[3] Keil, *Denkmäler* 226 Nr. 7 Abb. 3.

[4] *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Gems* Nr. 1266 Taf. 18; C. Bonner, *Hesperia* 20, 1951, 316 zu Nr. 10; M.-L. Vollenweider, *Der Jupiter-Kameo. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart* (1964) Taf. 8, 4. Sarapisbüste und Greif der Nemesis: C. Vermeule, *BMusFABoston* 64, 1966, 31 Abb. 18 (hier Abb. 338).

[5] E. Schönert, *Die Münzprägung von Perinthos*, Dtsch. Akad. der Wiss. zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswiss. 45 (1965) Nr. 860 Taf. 54.

[6] *BMC.Phrygia* 263f. Nr. 188/9; *Hunterian Coll.* II 488 Nr. 10.

[7] *BMC.Phrygia* 264 Nr. 190.

[8] Zuletzt: H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) 154ff.; R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (1963) 67ff. 209; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 56 Anm. 330; G. Koeppel, *BJb.* 169, 1969, 142. Vgl. außerdem Weber, *Terrakotten* 140ff.

Schließlich seien noch einige besondere Typen des stehenden Sarapis angeführt. Auf Prägungen von Kaisareia in Kappadokien unter Macrinus[6] und Severus Alexander[7] trägt Sarapis auf seinem linken Unterarm den *Ἀργεῖον ὄρος*, den höchsten Berg Kleinasiens (Abb. 341), und auf einer Prägung des Volusianus aus Neapolis in Samaria steht im Hintergrund der Berg Gerizim.[8] Auf einer gallienischen Prägung von Perge[9], die Sarapis zwischen zwei Legionszeichen zeigt, wird der Gott in Verbindung mit einem kriegerischen Ereignis gebracht.

---

[1] Waddington, *Recueil* 415f. Nr. 136 Taf. 70,3.

[2] *SNG. Fitzwilliam Mus., Leake and General Coll.* VI. *Asia Minor-Phrygia* (1965) Nr. 4084; *BMC.Ionia* 167 Nr. 67 Taf. 20,2.

[3] H. Gaebler, *Die antiken Münzen von Macedonia und Paionia* in *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands* III 2 (1935) 113 Nr. 13.

[4] Drexler 193(b).

[5] B. Pick, *Die antiken Münzen von Dacien und Moesien* in *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands* I 1 (1898) 229 Nr. 688 Taf. 20, 25.

[6] Drexler 232 (a).

[7] Drexler 232 (b); A.E. Cahn, *Verzeichnis verkäuflicher Münzen* Nr. XXXI Teil I, 1934 Nr. 268 Taf. 1; A.B. Cook, *Zeus* III 2 (1940) 1176 Abb. 919; *Collezione A. Signorelli* III. *Monete dell'Impero romano (da Nerva a Romolo Augusto). Monete dell'Impero d'Oriente*, Rom 13.3.1953 Nr. B 907 Taf. 18; D. Magie, *AJA*. 57, 1953, 180.

[8] *BMC.Palestine* 74 Nr. 168 Taf. 7,21.

[9] Drexler 194 (b); F. Imhoof-Blumer, *Kleinasiatische Münzen* II (1902) 331 Nr. 24a; *SNG.v.Aulock, Pamphylien* 11.H. (1965) Nr. 4724; *SNG.v.Aulock, Nachträge* IV. *Phrygien, Lykien, Pamphylien* 18.H. (1968) Nr. 8523. — Unklar ist die Identifizierung einer stehenden Götterfigur in einem perspektivisch dargestellten Tempel : Pick a.O. 493 Nr. 1982 Taf. 3, 26 (Nikopolis).

Wie in Alexandria ist das Motiv des liegenden Sarapis wenig verbreitet. Lediglich Sinope in Paphlagonien prägt es in dem Zeitraum von 159/60 (Antoninus Pius)[1] bis 269/70 n.Chr. (Gallienus).[2] Sarapis liegt nach links auf einer Kline; in der Linken hält er schräg ein Zepter, auf seiner ausgestreckten Rechten steht ein Adler, das Emblemtier der Stadt.

Die Konzentration der Sarapistypen im kleinasiatischen Raum kann nicht in jedem Fall als Beweis für die kultische Verehrung des Gottes in der betreffenden Stadt angesehen werden[3], wie es Drexler getan hat. Der kommemorative Charakter mancher Münzbilder ist nicht zu übersehen. Vielfach führte der Konkurrenzkampf der Städte untereinander zu einer äußerlichen Imitation des Typenbestandes der gegnerischen Stadt. In Rechnung gestellt werden muß auch die Rolle des Sarapis als »Modegott« seiner Zeit. Aus den genannten Gründen erklärt sich sein unregelmäßiges Erscheinen auf den kleinasiatischen Prägungen. Daß eine Aufnahme des Sarapis in das Typenrepertoire der jeweiligen Stadt keine kultische Verehrung des Gottes voraussetzt oder zur Folge hat, zeigt sich schon daran, daß die freiplastischen Denkmäler erheblich hinter dem reichen Münzbestand zurückbleiben. In der 2. Hälfte des 3. Jhs. n.Chr., als andere orientalische Gottheiten in den Vordergrund treten und Sarapis zurückdrängen, verschwindet der Gott allmählich aus dem Typenrepertoire der kleinasiatischen Städte.

Welche Bedeutung die Sarapisdarstellung als Münzbild gehabt hat, veranschaulicht am besten die Häufigkeit der Sarapistypen auf Prägungen der palaestinensischen Städte Aelia Capitolina, Caesarea Maritima, Neapolis Samariae, Diospolis, Eleutheropolis und Tiberias; sie fällt hier angesichts des sonst bescheidenen Typenbestandes besonders auf.[4]

Auf den athenischen Prägungen der Kaiserzeit fehlt das Sarapisbild gänzlich[5], obwohl sich der private Sarapiskult bereits 215/4 v.Chr.

---

[1] Drexler 8 (*a*) Taf. 1,8; Waddington, *Recueil* 202 Nr. 113 Taf. 27, 23.

[2] Waddington, *Recueil* 210 Nr. 169 (die Jahresangabe lautet CCCXXIXX; das Stück muß also posthum geprägt worden sein).

[3] Ebenso Vidman, *Isis und Sarapis* 7f.

[4] Vgl. L. Kadman, *Corpus Nummorum Palaestinensium* I-IV (1956-61).

[5] Vgl. S. Dow, *HThR.* 30, 1937, 207.

und der öffentliche Kult im frühen 2. Jh. v.Chr. in Athen nachweisen lassen.[1] Auch ist der theophorische Name Sarapion schon um 250 v.Chr. in Athen bekannt.[2] Eine athenische Inschrift aus der 2. Hälfte des 2. Jhs. v.Chr. überliefert einen *ἱερεὺς Σαράπιδος εἰς ἄστυ.*[3] Die Verehrung ägyptischer Götter allgemein kann in Athen und Griechenland auf eine alte Tradition zurückblicken. Sarapis kommt von den ägyptischen Göttern, die schon von der mittleren Komödie bekämpft wurden, in Griechenland überhaupt die größte Bedeutung zu.[4] Daß sich diese nicht auf den Münzen niedergeschlagen hat, ist die Folge jenes athenischen Konservatismus, der sich auch in anderer Weise auf den pseudo-autonomen Prägungen äußert. Sehr selten sind Sarapisprägungen auch in den übrigen Städten des griechischen Mutterlandes und der ägäischen Inseln.[5] Die Diskrepanz zwischen dem seltenen Vorkommen auf den Münzen einerseits und der tatsächlichen Bedeutung des Sarapis während der Kaiserzeit andererseits ist ebenso erheblich wie umgekehrt im kleinasiatischen Raum.[6] Pausanias überliefert Sarapeen für nicht weniger als neun (in der Mehrzahl peloponnesische) Städte, darunter für Korinth und Patrai sogar jeweils zwei Heiligtümer[7]; keines von ihnen ist allerdings bislang sicher identifiziert oder lokalisiert worden.[1] Inschriften erweitern die Kenntnis von Sarapisheiligtümern. Laut einer Inschrift hat ein Agathokles auf Astypaleia wohl Sarapis und Isis einen Tempel errichtet[2]; eine Säuleninschrift des 1. Jhs. n.Chr. aus Pikermi (attische Deme Teithras) erwähnt wahrscheinlich einen Tempel der Isis und des Sarapis.[3] Die u.a. auf Delos[4] und Thera[5], in Gortyn[6], Thessaloniki[7] und Argos[8] ausgegrabenen Sarapisheiligtümer runden das Bild ab, das die Münzen aber in keiner Weise adäquat widerspiegeln.[9]

---

[1] Fraser I 23. Die Belege bei Vidman, *Sylloge.* Zuletzt ders., *Isis und Sarapis* 36ff.

[2] Dow a.O. 216ff.; Fraser I 48. Vgl. auch J. Perlzweig, *Lamps of the Roman Period,* The Athenian Agora VII (1961) zu Nr. 805.

[3] B.D. Meritt, *Hesperia* 30, 1961, 252 Nr. 51 = *SEG.* XXI 584 = Vidman, *Sylloge* Nr. 4.

[4] Vgl. dagegen Nilsson II 129.

[5] z.B. Patrai : L. Forrer, *The Weber Collection. Greek Coins* II (1924) Nr. 3965 Taf. 145 oder Sikyon : *Corinth* VI (1933) 53 Nr. 324 Taf. 7. In seinem umfangreichen Artikel »Isis« in Roscher, *ML.* II 1 (1890-94) 379ff. gibt Drexler einige Hinweise zu den griechischen Sarapismünzen.

[6] H. Kater-Sibbes hat insgesamt für das griechische Festland und die ägäischen Inseln einschließlich der Sarapisinschriften mehr als 200 Denkmäler zusammengestellt. Jüngste Funde von Sarapisdenkmälern aus dem eleischen Pylos und Beroia : *Δελτ.* 24, 1969, *Χρον.* I 160 Taf. 161β und *Δελτ.* 24, 1969, *Χρον.* II 313 Taf. 328ζ.

[7] Pausanias I 18,4 (Athen); II 4,6 (Korinth); II 34,10 (Hermione); III 14,5 (Sparta); III 22,13 (Boiai); III 25,10 (Oitylos); IV 32,6 (Messene); VII 21,13 (Patrai); IX 24,1 (Kopai). — Eine nützliche Sammlung der philologischen und epigraphischen Belege bei A. Rusch, *De Serapide et Iside in Graecia cultis,* Diss. Berlin (1906), die inzwischen jedoch stark erweiterungsfähig ist. Weniges bei Nilsson II 338. — Zur Entwicklung des Sarapiskultes in Griechenland : Th.A. Brady, *The Reception of the Egyptian Cults by the Greeks (330-30B.C.), Univ. of Missouri Studies* 10, 1935 Nr. 1; Tran tam Tinh 15ff.

In Nordafrika dagegen fügen sich die Münzen in den Rahmen ein, der durch die freiplastischen Denkmäler vorgegeben ist.

In Rom kommen — abgesehen von dem einzeln stehenden Sarapis und der Sarapisbüste auf der 'anonymous coinage' — nur wenige andere Typen vor.[10] Unter den genannten Prägungen ragen an Qualität

---

[1] Auch die endgültige Lokalisierung des athenischen Sarapeums ist trotz der verhältnismäßig genauen Angaben bei Pausanias noch nicht gelungen : W. Judeich, *Topographie von Athen*² (1931) 380; Dow a.O. 187f.; R.E. Wycherley, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 4, 1963, 157ff.; J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (1971) 28.

[2] M. Dubois, *BCH.*7, 1883, 478 Nr. 3; Rusch a.O. 62.

[3] J.J. Politt, *Hesperia* 34, 1965, 125ff. = Vidman, *Sylloge* Nr. 33a. Bei dem in Z. 19 genannten ναός handelt es sich wohl um einen Tempel derjenigen Götter, denen die Inschrift geweiht ist.

[4] Tempel A-C : P.F. Tschudin, *Isis in Rom*, Diss. Basel (1962) 21f.; Ph. Bruneau - J. Ducat, *Guide de Délos* (1965) 136ff. 141. 144f.; Nilsson II 121ff. Die Funde ausführlich behandelt von J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969).

[5] F. Hiller von Gaertringen, *Thera* I (1899) 258ff.; III (1904) 85ff.; Salditt-Trappmann 67f. Sarapisinschriften : Vidman, *Sylloge* Nr. 137ff.

[6] Tschudin a.O. 22; Salditt-Trappmann 54ff.

[7] O. Walter, *AA.* 1940, 260ff.; Nilsson II 125; Salditt-Trappmann 47ff.

[8] W. Vollgraff, *BCH.* 82, 1958, 556ff.; Nilsson II 129 Anm. 6; Vidman, *Sylloge* S. 23; Salditt-Trappmann 67.

[9] Beiseite bleiben hier die zahlreichen plastischen Sarapisfunde der Kaiserzeit aus Griechenland, die noch weitgehend unveröffentlicht sind. Sie sollen an anderer Stelle systematisch behandelt werden. Unzulänglich und überholt : S. Dow, *HThR.* 30, 1937, 225ff. — Die hellenistischen Inschriften aus Griechenland und von den ägäischen Inseln hat Fraser I 22ff. 42ff. behandelt. Eine vollständige Aufstellung aller in Griechenland gefundenen Sarapisinschriften bei Vidman, *Sylloge.*

[10] Die von A.M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus*, MemAmAc. 30 (1968) 54 mit Taf. 1, 4 geäußerte Vermutung, daß unter Septimius Severus und seinen Söhnen geprägte Denare einen in einer schreinähnlichen Architektur stehenden Sarapis darstelle,

Antoniniane des Gordianus III. und Aurei des Gallienus hervor.

Von den römischen kaiserlichen Prägungen außerhalb Roms wurden schon die (in Köln geschlagenen) Aurei und Antoniniane des Postumus mit der Legende *SERAPI COMITI AVG* erwähnt.[1] Auf einen kurzen Zeitraum innerhalb der vierten Tetrarchie ist folgender Rückseitentypus beschränkt (Abb. 342) : Frontal steht Sol mit nach links gewandtem Kopf; er trägt Strahlenkranz, ein langes Ärmelgewand und einen Mantel. Der rechte Arm ist grüßend erhoben, und in der linken Hand hält er eine Sarapisbüste; als Legende : *SOLI INVICTO* oder *SOLE INVICTO.* Dieser Typus ist in Gold, Silber und Bronze von den Münzstätten in Alexandria (nach dem Ende der selbständigen griechischen Münzen), Heraclea (Thrakia), Nikomedeia, Kyzikos und Antiocheia geprägt worden. Als erster hat ihn Maximinus Daia als Caesar auf Aurei der Münzstätte Alexandria benutzt.[2] Nur wenig später wird er von Licinius, Constantinus, Galerius und Maximinus (jetzt als Augustus) aufgegriffen.[3] Sarapis steht hier im Dienste eines 'synkretistischen' Sonnenmythos, dessen bildliche Tradition in der alexandrinischen Münzprägung in anderer Form bis ins 6. Jahr des Domitian = 86/7 n.Chr. zurückreicht. Der Westen war auch in dieser Spätzeit weniger aufnahmebereit als der Osten, aus dessen Vorstellungswelt sich dieser 'Synkretismus' primär ableiten läßt; daraus erklärt sich die einseitige Verteilung dieser Emissionen auf die östlichen Münzstätten. Dem *Sol invictus* entspricht *Sarapis invictus,* wie er in zahlreichen Inschriften genannt wird. Zeitgleich ist ein verwandter Typus, bei dem die Sarapisbüste nicht von Sol, sondern vom *Genius Augusti* getragen wird. Genius ist bis auf eine Chlamys unbekleidet und hält in der vorgestreckten rechten Hand die Sarapisbüste und

---

wird durch die Legende *IOVI SOSPITATORI* widerlegt. Die gleiche Kopfbedeckung trägt der capitolinische Iuppiter auf dem Relief: *JdI.* 75, 1960, 146 Abb. 8.

[1] s. oben S. 284.

[2] C.H.V. Sutherland, *RIC.* VI (1967) 677 Nr. 94A und Nr. 96 Taf. 16; J. Maurice, *La numismatique constantinienne* III (1912) 241 V. — Ein besonders gutes Exemplar des Maximinus Augustus in Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv.-Nr. 87634 : F. Panvini Rosati, *I tetrarchi,* Arte e Moneta 3 (o.J.) Taf. 11 (hier Abb. 342). — Zum Typus : J. Babelon, *RevNum.* Ser. 5, 1937, 43ff. Vgl. weiterhin M.R.Alföldi, *Die constantinische Goldprägung* (1963). — Zu *Sol invictus* : H.P. L'Orange, *SOsl.* 14, 1935, 86ff. und G.H. Halsberghe, *The Cult of Sol Invictus* (1972).

[3] Belege bei Sutherland a.O.

im linken Arm ein Füllhorn. Die Prägungen mit diesem Rückseitenthema verteilen sich auf Maximinus, Licinius und Constantinus und die kaiserlichen Münzstätten Heraclea[1] und Alexandria.[2]

ANASTOLE- UND FRANSENTYPUS

Alexandrinische Münzen

Neben ihrer religionsgeschichtlichen und historischen Bedeutung und ihrer Fähigkeit, politische Tendenzen und allgemeine Erscheinungen wie z.B. die Denkmälerintensität in bestimmten Epochen zu untermauern, besitzen besonders die alexandrinischen Münzen noch detailliertere Aussagemöglichkeiten. Mit ihrer Hilfe lassen sich Castigliones Thesen endgültig die Basis entziehen. Castiglione selbst hat von dieser Möglichkeit, seine Thesen kritisch zu überprüfen, nur unzureichend Gebrauch gemacht. Das soll hier in aller Kürze nachgeholt werden.[3] Dabei wird an Ergebnisse der beiden typologischen Hauptkapitel angeknüpft.

Es hatte sich gezeigt, daß die trajanisch-hadrianische Epoche keinen markanten Einschnitt zwischen den Überlieferungssträngen von Anastole- und Fransentypus darstellt. Dieses Ergebnis erfährt seine volle Bestätigung durch dei alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen, die durch die Jahresangabe genau datiert sind.

Die Tetradrachmen des Ptolemaios IV. Philopator zeigen einheitlich den Anastoletypus[4] (Abb. 68). Die anschließende Unterbrechung wird im 3. Jahr des Claudius = 42/3 n.Chr. von Billonstücken im British Museum[5] und der Sammlung Demetrio[6] beendigt. Bei dem Exemplar des British Museum ließ sich die Art der Stirnfrisur aufgrund der schlechten Erhaltung nicht feststellen. Erstmals sicher faßbar ist die Fransenfrisur auf Billon-Tetradrachmen im 10. Jahr des Nero = 63/4 n.Chr.[1] (Abb. 343b) und in besonders zahlreichen Beispielen im 11. Jahr desselben Kaisers[2] (Abb. 344b. 345b). Galba greift in seinem 1.[3] und 2.[4] Jahr auf die Anastole zurück, während Sarapis auf Bronze-Diobolen seiner ebenso kurzregierenden Nachfolger Otho[5] und Vitellius[6] (Abb. 346b) die Fransenfrisur trägt. Für Vespasian stehen Exemplare aus seinem 2.[7] (Abb. 347b), 3.[8] (Abb. 348) und 6. Jahr[9] zur Verfügung; auf allen trägt Sarapis die Fransenfrisur; ebenso auf allen Billon-Tetradrachmen des Titus aus dessen 2.[10] und 3.[11] Jahr und auf ausgewählten Bronze-Diobolen aus dem 2. Jahr = 82/3 n.Chr.[1] (Abb. 349) und 3. Jahr = 83/4 n.Chr.[2] des Domitian.

---

[1] Maurice a.O. II (1911) 566 I; Sutherland a.O. 542 Nr. 78.

[2] Maurice a.O. III (1912) 250f. VI Taf. 10,4; 255f. II und III Taf. 10,5.6; Sutherland a.O. 684ff. Nr. 149ff. — Zur Darstellung des *Genius Populi Romani* : J.-P. Callu, *Genio Populi Romani 295-316* (1960). Die Arbeit von H. Krause-Kunkel, *Der römische Genius. Eine archäologische Untersuchung* wird als Erg.-H. der RM. erscheinen.

[3] Einiges zu diesem Fragenkomplex inzwischen bei Jucker, *Reproduktionen* 81f.

[4] s. oben S. 141f.

[5] *BMC.Alex.* 78 (Photo British Museum).

[6] *Demetrio* 609.

---

[1] *Dattari* 251/2; *BMC.Alex.* 156 (Photo British Museum); *Hunterian Coll.* III 414 Nr. 90/1; Milne 222; Köln, IfA.; *Zeno* III 4258; Curtis, *Tetradrachms* 159-168; T. Hackens, *BCH.* 89, 1965, 385 Nr. 14; B. Kapossy, *SchwNumRs.* 45, 1966, 57 Nr. 17; Galerie für griechische, römische und byzantinische Kunst, Katalog Nr. 2 Nr. 98.

[2] *Dattari* 253; *BMC.Alex.* 157.158 Taf. 13; *Demetrio* 698; *Hunterian Coll.* III 414 Nr. 92; Milne 226/7; Münchner Münzhandlung K. Kreß, Versteigerungskatalog 122, München 30.5.1962 Nr. 608; ebenso Versteigerungskatalog 127, München ab 23.10.1963 Nr. 125; Curtis, *Tetradrachms* 169-174; Hackens a.O. 385 Nr. 16 Taf. 8. Unveröffentlichte Exemplare in Berlin-Ost, München und Köln, IfA.

[3] Ein Exemplar in Köln, IfA.

[4] *Dattari* 323; *BMC.Alex.* 201; *Demetrio* 760; Milne 354/5; *Hunterian Coll.* III 419 Nr. 138. Unveröffentlichte Exemplare in Berlin-Ost, München und Köln, IfA.

[5] *Dattari* 337/8; *BMC.Alex.* 213; *Demetrio* 767/8; Milne 369; *Hunterian Coll.* III 420 Nr. 143; *Monnaies alex.* Nr. 148; *Zeno* III 4264; Exemplare in Berlin-Ost, München und Paris, Cabinet des Médailles (Photo H. Jucker).

[6] *Dattari* 342; *BMC.Alex.* 219; Milne 377; *Monnaies alex.* Nr. 152. Ein unveröffentlichtes Stück in München, Staatl. Münzsammlung.

[7] *Dattari* 397; *BMC.Alex* 252 (Photo British Museum); Milne 404. Unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA.

[8] *Dattari* 398; *BMC.Alex.* 253 (Photo British Museum); *Demetrio* 787; Milne 417; *Zeno* III 4266. Unveröffentlichte Exemplare in Berlin-Ost, München und Köln, IfA.

[9] *BMC.Alex.* 257 (Photo British Museum).

[10] *Dattari* 426; *Demetrio* 825; *Hunterian Coll.* III 424 Nr. 176 Taf. 86, 5; Milne 456/7. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost, München und Köln, IfA.

[11] *Dattari* 427 Taf. 22; *BMC.Alex.* 281; *Demetrio* 828/9; Milne 461; *Hunterian Coll.* III 424 Nr. 177; E.M. Husselman, *Coins from Karanis* (1964) Nr. 160 Taf. 2,9; Curtis, *Tetradrachms* 281. Ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA. Bei einem weiteren Exemplar in Köln ist das Datum unsicher.

Nerva unterbricht in seinem 1. Jahr die Reihe durch eine Serie von Billon-Tetradrachmen mit dem Anastoletypus, neben der gleichzeitig aber auch Prägungen mit dem Fransentypus einherlaufen.[3] Diese Zweigleisigkeit dauert unter Trajan an. Wenige Beispiele aus seiner Früh- und Spätzeit mögen zum Existenzbeweis des Fransentypus auf trajanischen Prägungen genügen: ein singuläres Exemplar aus seinem 1. Jahr = 98 n.Chr.[4] und Emissionen aus seinem 18. Jahr = 114/5 n.Chr.[5] (Abb. 350b). Die Belege für den Anastoletypus erstrecken sich über denselben Zeitraum. Am Ende der alexandrinischen Prägungen des Trajan steht eine Billonserie mit dem Anastoletypus.[6]

Von einem abrupten Typenwechsel nach dem Regierungsantritt des Hadrian ist auf den alexandrinischen Münzen ebensowenig etwas zu bemerken wie unter den freiplastischen Denkmälern. Im Widerspruch zu Castiglione überwiegt auf hadrianischen Sarapisprägungen die Anastolefrisur. Es erübrigt sich, die Belege in aller Ausführlichkeit darzulegen. Besonders zahlreich haben sich Prägungen mit dem Anastoletypus aus dem 2.[7], 8.[8], 10.[9] und 19. Jahr[10] des Hadrian erhalten.

---

[1] *Dattari* 526; *BMC.Alex.* 299 (Photo British Museum); *Demetrio* 834; Milne 466.

[2] *Dattari* 528; *BMC.Alex.* 300/1; *Demetrio* 839; *Hunterian Coll.* III 424 Nr. 178; Milne 471; L. Forrer, *The Weber Collection. Greek Coins* III 2 (1929) Nr. 8318 Taf. 308. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost und München.

[3] z.B. Köln IfA.

[4] Köln, IfA.

[5] *Dattari* 683/4; *BMC.Alex.* 368/9 (Photos British Museum); *Demetrio* 1090; Milne 726/7. Ein unpubliziertes Exemplar in Berlin-Ost, Münzkabinett.

[6] *Dattari* 687/8; *BMC.Alex.* 371 Taf. 13; Milne 788-792; Curtis, *Tetradrachms* 341. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost und Köln, IfA.

[7] *Dattari* 1452-1454; *BMC.Alex.* 606; *Demetrio* 1125; *Hunterian Coll.* III 436 Nr. 260. Aus demselben Jahr eine Prägung mit dem Fransentypus: B. Kapossy, *SchwNumRs.* 45, 1966, 65 Nr. 70 Taf. 2.

[8] *Dattari* 1460/1; *BMC.Alex.* 607; *Demetrio* 1204; *Hunterian Coll.* III 437 Nr. 266; Milne 1057; Curtis, *Tetradrachms* 509; T. Hackens, *BCH.* 89, 1965, 387 Nr. 35 Taf. 9. Zwei unpublizierte Exemplare in Köln, IfA.

[9] *Dattari* 1463; *BMC.Alex.* 608 Taf. 13; *Demetrio* 1231; Milne 1144. Ein unpubliziertes Stück in Köln, IfA.

[10] *BMC.Alex.* 609 (Taf. 13). 610/1; *Dattari* 1465 Taf. 22; *Hunterian Coll.* III 443 Nr. 302; Milne 1443-48; *Demetrio* 1435/6; L. Forrer, *The Weber Collection. Greek Coins* III 2 (1929) Nr. 8322 Taf. 308; Curtis, *Tetradrachms* 510-513; Münchner Münzhandlung

Ein Einzelstück ist eine Bronze-Drachme aus seinem 16. Jahr = 131/2 n.Chr., die sich auch künstlerisch von den übrigen Stücken abhebt[1] (Abb. 119a/b).

Das Nebeneinander von Anastole- und Fransentypus setzt sich auf den Prägungen des Antoninus Pius und der Faustina Augusta fort, wobei das Schwergewicht zweifellos wie bei Hadrian auf dem Anastoletypus liegt.[2] Die Fransenfrisur kommt seltener vor und läßt sich in seinem 2.[3], 4.[4] (Abb. 351b), 5.[5] und 24. Jahr[6] (Abb. 20b) fassen. Beide Typen bleiben auch unter Marc Aurel und Lucius Verus erhalten.[7] Belege dafür sind zwei seltene Prägungen mit der frontal ausgerichteten Sarapisbüste des Anastole- und Fransentypus aus dem 15. und 16. Jahr des Marc Aurel = 174-176 n.Chr.[8]

Zur Beurteilung der Sarapisprägungen des Commodus stehen nur wenige Abbildungen zur Verfügung, so daß kein abschließendes Urteil möglich ist. Es begegnet sowohl Anastole- wie Fransentypus. Nicht ins Gewicht fallen die wenigen Sarapisprägungen des Septimius Severus, wenig ergiebig für diesen speziellen Gesichtspunkt sind auch diejenigen des Caracalla.

Mit Elagabal beginnt eine kontinuierliche Reihe von Prägungen (in der Mehrzahl Billon-Tetradrachmen) mit dem Fransentypus, die nur noch selten unterbrochen wird. Der Fransentypus erscheint sowohl auf seinen eigenen Prägungen als auch auf denen der Iulia

---

K. Kreß, Versteigerungskatalog 122, München 30.5.1962 Nr. 625; Münzen und Medaillen A.G. Basel, Auktion 41, 18./19.6. 1970 Nr. 612 Taf. 38. Unpublizierte Exemplare in Berlin, München und Köln, IfA.

[1] *Niggeler* II Nr. 706 Taf. 10.

[2] z.B. aus dem Jahr 9 = 145/6 n.Chr. : Kapossy a.O. 74 Nr. 131 Taf. 4.

[3] Exemplar in Köln, IfA.

[4] *Dattari* 2802/3; *BMC.Alex.* 1093. 1094 Taf. 13; *Demetrio* 1583. Ein unpubliziertes Exemplar im Berliner Münzkabinett.

[5] *Dattari* 2339/40; *BMC.Alex.* 975; Milne 1694; *Hunterian Coll.* III 460 Nr. 411 Taf. 87, 29.

[6] *Niggeler* II Nr. 757 Taf. 14.

[7] Nur eine Prägung des Fransentypus aus dem 6. Jahr des Marc Aurel = 165/6 n.Chr. sei wegen ihrer Seltenheit angeführt: Münzhandlung Basel 3, Auktion 4./5.3.1935 Nr. 554.

[8] *BMC.Alex.* 1298 Taf. 13 (Fransen). Ein unveröffentlichtes Exemplar in Köln, IfA. (Anastole).

Maesa, Iulia Paula, Aquilia Severa und Iulia Soaemias. Severus Alexander benutzt, soweit bekannt, auf seinen zahlreichen Prägungen vom 1. Jahr = 222 n.Chr.[1] bis zum 13. Jahr = 233/4 n.Chr.[2] ausschließlich den Fransentypus (vgl. Abb. 352b), ebenso auf den Prägungen für Iulia Mamaea (vgl. Abb. 353b).

Maximinus Thrax und Maximus, Gordianus III., Philippus Arabs, Philippus II. und Otacilia, Volusianus und Aemilianus (Abb. 354b), Gallienus und Valerianus benutzen ausnahmslos den Fransentypus, während auf einer Prägung für Saloninus Caesar aus dem 7. Jahr des Gallienus = 259/60 n.Chr. die mit Isis zu einem Doppelbildnis vereinigte Sarapisbüste die Anastole trägt[3] (Abb. 74). Die Prägungen der Tetrarchen — Diocletian und Maximianus Herculius als Augusti und Constantius Chlorus und Galerius als Caesares — zeigen wiederum den Fransentypus. Am Ende der selbständigen alexandrinischen Prägungen stehen Billonstücke aus dem 2. Jahr des L. Domitius Domitianus = 295/6 n.Chr. mit dem Anastoletypus.

Die Interpretation des skizzierten Sachverhaltes bereitet wenig Schwierigkeiten. Wie bei den freiplastischen Denkmälern laufen beide Typen parallel nebeneinander her. Von einem tiefgreifenden Einschnitt zwischen Trajan und Hadrian kann keine Rede sein. Damit verliert die Argumentation Castigliones die notwendige Stütze. Unmöglich können die nachhadrianischen Denkmäler des Fransentypus mit der Abhängigkeit von vorhadrianischen Vorbildern hinreichend erklärt werden.

Die Dominanz des Fransentypus ist evident; es bestätigt sich die schon mehrfach geäußerte Vermutung, daß diese Frisur dem alexandrinischen Urbild von vornherein eigen gewesen sein muß. Lediglich in der Zeit zwischen Hadrian und Marc Aurel tritt der Anastoletypus stärker hervor. Die Gründe dafür entziehen sich z.T. einer Erklärung. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß die klassizistische Phase unter

---

[1] *Dattari* 4343; *BMC.Alex.* 1648 (Photo British Museum); *Demetrio* 2402; Milne 2880. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost, Münzkabinett und Köln, IfA.

[2] *Dattari* 4355 Taf. 23; *BMC.Alex.* 1657; *Demetrio* 2513; *Hunterian Coll.* III 500 Nr. 691.

[3] *Dattari* 5367 Taf. 23; *BMC.Alex.* 2289 Taf. 14; *Demetrio* 3180; Milne 4023. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost, München und Köln, IfA.

Hadrian und Antoninus Pius die sich im Anastoletypus äußernde Abhängigkeit vom kanonischen Zeusbild begünstigt hat.

Außeralexandrinische Münzen

Grundsätzlich die gleiche zweigleisige Typenentwicklung läßt sich auf den kaiserzeitlichen-außeralexandrinischen Prägungen beobachten. Da für Alexandria der Fransentypus bereits ausreichend in vorhadrianischer Zeit belegt ist, kann, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, für die außeralexandrinischen Bereiche ein kurzer Hinweis auf den Anastoletypus in nachhadrianischer Zeit genügen. Seine Tradition setzt sich ungebrochen über Antoninus Pius hinaus bis an das Ende des 3. Jhs. n.Chr. fort.[1]

---

[1] Vgl. z.B. die sinopeische Mittelbronze aus der Zeit des Marc Aurel (161/2 n.Chr.): Münzen und Medaillen A.G. Basel, Auktion 41, 18./19.6.1970 Nr. 346 Taf. 18.

KAPITEL 8

SARAPIDEN OHNE CHITON

Von den wenigen Denkmälern der Frühzeit, die Sarapis in ganzer Gestalt und nicht nur im Brustausschnitt wiedergeben, schließen sich einige zu einer instruktiven Reihe zusammen. Aufgrund der Tatsache nämlich, daß ihnen im Gegensatz zur Statue des Bryaxis der Chiton fehlt. D.h. : Die Sarapiden dieser Gruppe tragen als einziges Bekleidungsstück das Himation, das in gewohnter Weise um den Körper geschlagen ist. Gelegentliche Varianten betreffen die Faltenführung auf dem Schoß und den über die linke Schulter herabhängenden Zipfel.

Obwohl in der bisherigen Forschung die Verbindung von Sarapis und unbekleidetem Oberkörper weitgehend geleugnet wurde[1] und auch mitunter die für Sarapis charakteristische Arm- oder Kopfhaltung an den Denkmälern dieser Gruppe verändert wird, ist gleichwohl Sarapis gemeint. Dies wird sich in erster Linie aus dem Gruppenzusammenhang, in dem das Sarapisbild erscheint, erweisen lassen.

Die Denkmäler dieser Gruppe zeigen, daß trotz der alexandrinischen Kultstatue während des Hellenismus noch nicht von einem festen Bildtypus des Sarapis gesprochen werden kann. Sein Bild wird aus den Darstellungselementen verschiedener Götter attributiv zusammengesetzt und in besonderem Maße der hellenistischen Zeusauffassung angeglichen.[2] So handelt es sich bei der Tracht dieser Gruppe nicht um eine frühe, zufällige Filiation des Urbildes, sondern um die bewußte Anlehnung an die Tracht hellenistischer Götter. Sarapis fügt sich damit auch äußerlich in die Reihe der 'Vatergottheiten' ein, die aufgrund ihrer wechselseitigen bildlichen Adaptation als wesensverwandt empfundene Gottheiten nur schwer auseinanderzuhalten sind.

---

[1] Die Tradition beginnt — allerdings vorsichtig — mit J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) 314f. Ähnlich argumentiert I. Seidl in seiner Behandlung der Totenmahlreliefs, *Das Totenmahl,* ungedr. Diss. Wien (1940) 4 : »Mir bekannte Sarapisdarstellungen stellen den Gott ... nie halbnackt dar.« Ebenso F. Bertocchi in *Sculture greche e romane di Cirene* (1959) 154 : »Serapis-Hades che appare sempre con il busto coperto dal chitone.« Der Torso aus dem syrischen Heiligtum auf dem Janiculo kann nach B.M. Felletti Maj, *BullCom.* 75, 1953-55, 142 deshalb nicht Sarapis darstellen, weil der Oberkörper nackt sei. Vgl. auch die Bemerkungen zum rhodischen Relief im British Museum von W. Amelung, *RM.* 16, 1901, 259.

[2] »Die Zeusbruderschaft ist immer spürbar«, stellt Thiemann, *Vatergottheiten* 9 im Hinblick auf alle 'Vatergottheiten' fest.

Das archäologische Material ist umso bedeutender, als die Inschriften, im Vergleich zu späteren Zeiten, im Hellenismus nur wenige Differenzierungen und Gleichsetzungen mit anderen Göttern angeben.

Zu den hellenistischen 'Vatergottheiten' rechnet Thiemann Zeus, Poseidon, Hades und Asklepios. Diesen vier Hauptgottheiten werden weniger zahlreich vorkommende Götter wie etwa Zeus-Ammon angegliedert. Da Thiemann zufolge Sarapis nur die alexandrinische Bezeichnung für Hades ist, seine »spätklassische Verkörperung«, »eine gesteigerte und doch mildvolle menschennahe Hadesvorstellung«, wird Sarapis unter dem übergeordneten Begriff Hades eingeordnet. Das führt dazu, daß in den Denkmälerlisten Thiemanns etwa für das 1. Jh. v.Chr. unter dem Stichwort Hades nur *Sarapis*denkmäler aufgeführt werden.[1] Jedoch scheinen auch schon während des Hellenismus Sarapis und Hades ikonographisch und wesensmäßig voneinander trennbar zu sein.

Thiemann trifft seine Unterscheidungen der 'Vatergottheiten' ausschließlich an Hand von physiognomisch-psychologisierenden Charakterisierungen, die nicht in allen Fällen als ausreichend und überzeugend angesehen werden können. Keinesfalls ist die Charakterisierung eines Gottes durch den Künstler immer »unverwechselbar«.[2] Äußerliche Hilfskriterien verwendet Thiemann kaum. Trachtgeschichtliche Indizien spielen bei ihm keine, Attribute nur eine nebensächliche Rolle. Zudem bedarf der Bedeutungswandel des Attributes, den

---

[1] Thiemann, *Vatergottheiten* 141 D 1-3.

[2] Thiemann, *Vatergottheiten* 51 : »Ihre Bruderschaft ist weniger offensichtlich als ihre Verschiedenheit. Das Bewußtsein der Verschiedenheit macht sie unverwechselbar.« In Thiemanns Argumentation zeigt sich ein gewisser Widerspruch, der sich nicht aus einer zeitlichen Entwicklung heraus erklärt. Einerseits stellt Thiemann die Unverwechselbarkeit hellenistischer 'Vatergottheiten' heraus, andererseits betont er mehrfach das »Unkonkrete der späten Mythologie«, die zu einer »Verschleifung der Aussage führt« (92), die »unkonkrete Göttercharakteristik« (98) u.ä.

Thiemann vom späten 4. Jh. v.Chr. bis zum 2. Jh. v.Chr. skizziert[1], für Sarapis einiger Korrekturen.

Auf einem rhodischen Relief in London[2] (Abb. 355) sitzt rechts auf einem Thron, der mit mächtigen, löwenköpfigen Greifen versehen ist, eine halbbekleidete Figur, deren Linke auf der Lehne ruht, während die Rechte sich hoch auf ein Zepter stützt. In der links daneben stehenden weiblichen Gestalt, die gleichfalls ein Zepter hält, ist aufgrund des charakteristischen Knotens zwischen den Brüsten Isis zu erkennen.[3] Zwischen beiden schaut aus dem Reliefgrund frontal eine Kuh heraus, dahinter ist ein Pfeiler mit dem Rest eines Horusfalkens sichtbar. Rechts hinter dem sitzenden Gott ist der Rest eines Palmenzweiges erhalten. An dieser Stelle muß also Anubis oder Hermanubis ergänzt werden und nicht — wie noch Amelung und Cook vermuteten — Nike.[4]

Der Figurenzusammenhang sichert die Benennung der Zentralfigur auf Sarapis[5], obwohl sich dessen Aussehen in vielen entscheidenden Punkten von der Statue des Bryaxis abhebt. Unterstützend kommt die Beobachtung von Murray hinzu, daß auf dem Oberkopf »sicherlich etwas in Form eines Modius« gesessen habe.[1]—Stilistisch hat Thiemann eine Entstehung in der 1. Hälfte des 2. Jhs. v.Chr. vertreten[2], doch erscheint mit den Gründen von Beyen ein Herabgehen mindestens bis zur Jahrhundertmitte angebracht.[3]

---

[1] Thiemann, *Vatergottheiten* 31 mißt dem Kerberos zu Ende des 4. Jhs.v.Chr. keine größere Bedeutung bei. Demgegenüber konstatiert er (39) für die 2. Hälfte des 3. Jhs.v.Chr. eine steigende Bedeutung des Attributes. »In ihm konzentriert sich viel von der Aussage.« — Dieser Bedeutungsaufschwung setzt sich in der 1. Hälfte des 2. Jhs.v.Chr. fort. 56 : »Tiere und Attribute sind Mitträger der göttlichen Bestimmung, Entladungspartner der göttlichen Naturkraft.« In der 2. Hälfte des 2. Jhs.v.Chr. setzt nach Thiemann (77) ein Aussageschwund ein : »Das Attribut wird jetzt dekorativ verstanden, es wird fast zum Spielzeug; es ist nur ganz äußerlich Partner der göttlichen Repräsentation.«

[2] Es ist nicht sicher, ob das Relief in Rhodos selbst gefunden wurde. *Brit.Mus.Cat.*, Smith, *Sculpture* III Nr. 2150; P. Perdrizet, *BCH.* 23, 1899, 559f. Taf. 3,1; Reinach, *Rép. de Reliefs* II (1912) 493,2; L. Laurenzi, *RM.*54, 1939, 44ff. Abb. 3; Brady, *Repertory* Nr. 320; A.B. Cook, *Zeus* III 2 (1940) 1036 Abb. 832; J.E. Stambaugh, *Sarapis under the Early Ptolemies* (1972) 24 Anm. 3 Taf. 3.

[3] Zur Isistracht zuletzt H.W. Müller, *MüJb.* 14, 1963, 14.

[4] W. Amelung, *RM.* 16, 1901, 259f. Richtige Deutung : K. Hadaczek, *Wiener Studien* 24, 1902, 442; Watzinger 19 Anm. 2.

[5] So auch U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (1960) 88 : »Serapis = Osiris und Hermes = Anubis«; K. Schefold, *AM.* 71, 1956, 219; Lippold, *Plastik* 361 (»Ein Relief mit Zeus [Sarapis] und Isis benutzt alexandrinische Typen.«); D. Pinkwart, *Antike Plastik* IV (1965) 56 Anm. 8; V. Tran tam Tinh, *RA.* 1970 I 78 Anm. 1. S. Reinach, *Cultes, mythes et religions* IV (1912) 414 Anm. 2 (»Osiris assis«). In jeder Hinsicht falsch : Cook a.O. 1035f.

Dem rhodischen Relief in der Anordnung der Figuren verwandt ist ein Weihrelief aus dem ionischen Erythrai[4] (Abb. 356). Links steht Isis-Tyche im Isisgewand, dazu mit Schleier, Mauerkrone und Zepter ausgestattet. In der Mitte thront Sarapis mit einem Zepter in der erhobenen Linken und einer Schale(?) in der ausgestreckten Rechten; rechts hinter ihm steht ein dickbäuchiger und hundsköpfiger Anubis. Bei dem Gegenstand vor dem vorgestellten rechten Bein des Sarapis könnte es sich um den frontal hockenden Kerberos handeln, der auf Münzen ähnlich miniaturhaft dargestellt wird. Isoliert betrachtet, wäre die Sitzfigur nicht als Sarapis erkennbar, der Gruppenzusammenhang läßt jedoch keine andere Interpretationsmöglichkeit zu.[5]

Die Göttertrias Sarapis, Isis und Anubis ist in Inschriften seit dem 3. Jh. v.Chr. für die hellenistische Welt des griechisch sprechenden Ostens stark belegt[6], besonders häufig auf Delos.[7] Dort scheint sie überhaupt der vorherrschende und beliebteste Götterverein gewesen zu sein.[1] Inschriften aus den Sarapeen A-C bezeichnen Sarapis, Isis und Anubis (gemeint ist der Gott in seiner graezisierten Form) als *θεοὶ σύνναοι*[2] und *θεοὶ σύμβωμοι*[3], daneben als *θεοὶ νικηφόροι*[4], *ἐπήκοοι*[5] und *ἐντεμένιοι.*[6] 135/4 v.Chr. wird der Trias Sarapis, Isis und Anubis ein kleines Tempelchen errichtet, dessen Weihinschrift sich erhalten hat.[7] Sarapis, Isis und Anubis begegnen als *θεοὶ σύνναοι καὶ σύμβωμοι* auch anderenorts. Unter den entsprechenden Belegen gehört eine Inschrift aus Minoa auf Amorgos zu den frühesten.[8] Einen späten Ausläufer stellt eine stadtrömische Inschrift aus der Zeit des Commodus dar, in der die Trias durch Harpokrates erweitert ist.[9]

---

[1] Offen läßt Amelung (a.O. 259) die Frage der Identifizierung.

[2] Thiemann, *Vatergottheiten* 94.135 D 1.

[3] H.G. Beyen, *BAntBeschav.* 27, 1952, 10. — Sarapis auf Rhodos : D. Magie, *AJA.* 57, 1953, 170; D. Morelli, *StCO.* 8, 1959, 67ff. 174f.; Fraser I 27ff.; Nilsson II 124. Die Inschriften bei Vidman, *Sylloge* Nr. 173ff. s. weiterhin Vidman, *Isis und Sarapis* 38ff. Auf rhodischen Didrachmen erscheint die Sarapisbüste zwar erst in der frühen Kaiserzeit (*BMC. Caria, Cos and Rhodes* 268 Nr. 404ff. Taf. 43, 5; *Hunterian Coll.* II 446 Nr. 93/4), doch ist der Sarapiskult schon um die Mitte des 3. Jhs.v.Chr. oder kurz darnach auf der Insel heimisch gewesen. — Rhodos, die große Handels- und Hafenmetropole der süd-östlichen Ägäis, war den ägyptischen Kulten nicht erst seit dem Hellenismus geöffnet. Besfiguren, Horusfalken, Osirisfigürchen, Skarabäen und vieles mehr in Terrakotta, Fayence und Basalt belegen den Kontakt zwischen dem Pharaonenland und der Insel seit dem 7. Jh.v.Chr.

[4] A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (1882) 483 Nr. 13; Ch. Waldstein, *JHS.*7, 1886, 249 Nr. 5 Taf. C 1; Drexler 94f. (2); Thiemann, *Vatergottheiten* 92.139 D 5; Stambaugh a.O. 24 Anm. 3.

[5] Das Weihrelief in Rhodos, Museo Archeologico Inv.-Nr. 5900 (*Clara Rhodos* II [1932] 44ff. Nr. 18 Abb. 22; A.B. Cook, *Zeus* III 2 [1940] 1035 Abb. 831; L. Laurenzi, *RM.* 54, 1939, 47 Abb. 4) gehört gleichfalls in den hiesigen Zusammenhang. Thiemann, *Vatergottheiten* 92.138 D 4 entscheidet sich für Isis und Sarapis.

[6] Vgl. Vidman, *Isis und Sarapis* 16.

[7] In Alexandria selbst, wo man am ehesten Inschriften mit der Trias Sarapis,

Neben Delos (57 Belege) haben die übrigen Inseln, das griechische Festland und Kleinasien eine größere Zahl von Inschriften für Sarapis, Isis und Anubis beigesteuert.[10] Noch ins 3. Jh. v.Chr. führen drei theräische Inschriften, von denen zwei ptolemäische Könige erwähnen.[11] In beiden Fällen sind die Namen der drei Götter zwar im wesentlichen ergänzt; jedoch kann an der Richtigkeit der Ergänzung kein Zweifel bestehen. In enger Verbindung mit dem ptolemäischen Königtum ist auch die dritte Inschrift zu sehen[12]: *Διοκλῆς καὶ οἱ Βασι⟨λ⟩ισταὶ τὸν | θησαυρὸν Σαράπι, Ἶσι, Ἀνούβι.*

Isis und Anubis erwarten würde, sind sie sehr selten. Bei der Inschrift: *AnnMusAlex.* 1935-39 (1940) 121 bleibt unsicher, ob sie ptolemäisch oder römisch ist. Vgl. Fraser I 6 Anm. 5.

[1] s. Roussel.

[2] Roussel 100 Nr. 25; 103 Nr. 30. s. auch J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 411.

[3] Roussel 98 Nr. 20; 135f. Nr. 89. Zu den *θεοὶ σύμβωμοι* vgl. *RE.* IV A (1932) 1093ff. *s.v. Symbomoi* (Gebhard) und O. Kern, *Die Religion der Griechen* III (1938) 148f. mit 149 Anm. 1. s. auch Marcadé a.O. 411.

[4] Roussel 86 Nr. 4.

[5] Roussel 94f. Nr. 15.15bis.

[6] Roussel 113 Nr. 56.

[7] Roussel 129 Nr. 76.

[8] *IG.* XII 7,255 = Vidman, *Sylloge* Nr. 146. Weitere Belege bei Vidman, *Sylloge* S. 341, Index *s.v. θεοὶ σύνναοι καὶ σύμβωμοι.*

[9] *IG.* XIV 1007 bis = Vidman, *Sylloge* Nr. 404.

[10] s. Vidman, *Sylloge* S. 343, Index.

[11] *IG.* XII 3,463 = Vidman, *Sylloge* Nr. 139; *IG.* XII 3, 1389 = Vidman, *Sylloge* Nr. 140.

[12] *IG.* XII 3,443 = Vidman, *Sylloge* Nr. 137.

Nicht sicher entschieden werden kann die Frage, warum in frühhellenistischer Zeit in Eretria eine Inschrift für Sarapis, Isis und Anubis in zweifacher Ausführung im dortigen Iseum aufgestellt wurde.[1] Wie tief verankert die Vorstellung von der Zusammengehörigkeit der drei Götter in hellenistischer Zeit war, dokumentiert eine entsprechende Inschrift aus der Provinzstadt Hyampolis in Phokis.[2] Zahlenmäßig liegt der Schwerpunkt der Inschriften im 2. und 1. Jh. v.Chr. In der Kaiserzeit dagegen spielt die Trias Sarapis, Isis, Anubis epigraphisch kaum mehr eine Rolle. Sie kommt, soweit die Veröffentlichungen ein Urteil erlauben, nur in griechischen Zeugnissen vor. Diese Tatsache ist in Beziehung zu den bildlichen Darstellungen zu setzen, die ebenfalls mehrheitlich der griechisch sprechenden Hemisphäre entstammen. Zwar bezeugt eine Weihinschrift aus dem makedonischen Anthemus[3], daß auch Römer die Trias Sarapis, Isis, Anubis verehrten. Belege sind aber nur aus dem Osten bekannt. Die Verehrung gerade dieser Trias durch einen Priester in dem karischen Iasos[4], mag seiner alexandrinischen Herkunft zugeschrieben werden.

In der Regel steht, wenn Sarapis, Isis und Anubis zusammen genannt werden, Sarapis an erster Stelle.[5] Dem entspricht die betonte Herausstellung des Gottes auf den Reliefs aus Rhodos und Erythrai. Die knappe Analyse des epigraphischen Materials läßt die besondere religiöse Bedeutung gerade dieser Trias deutlich zutage treten. Von den Inschriften her erfahren die Interpretationen der beiden Reliefs ihre Legitimation und religionsgeschichtliche Beglaubigung.

Ungewöhnlich problemreich ist die Behandlung einer überlebensgroßen Sitzstatue in Cherchel[6] (Abb. 104), die deshalb einer detaillierteren Untersuchung unterzogen wird. Sie stammt wohl aus der Sammlung des Kunstliebhabers Iubas II. von Mauretanien; die

---

[1] *IG.* XII *Suppl.* 567.568 = Vidman, *Sylloge* Nr. 76.77.

[2] *IG.* IX 1,89 = Vidman, *Sylloge* Nr. 65. Zwei Weihinschriften aus dem cyprischen Arsos für Sarapis (bzw. Serapis), Isis und Anubis befinden sich auf Phalloi : Vidman, *Sylloge* Nr. 353.353a.

[3] Vidman, *Sylloge* Nr. 112.

[4] Vidman, *Sylloge* Nr. 274a.

[5] Die Ausnahmen s. Vidman *Sylloge* S. 342, Index *s.v.* *Ἴσιδι, Σαράπιδι, Ανούβιδι.*

[6] P. Gauckler, *Musée de Cherchel* (1895) 135ff. Taf. 14,2; Reinach, *Rép. de la stat.* II 1,19,8.

Kopie ist somit verhältnismäßig genau datierbar (26/5 v.-24/3 n.Chr.).[1]

Das Himation ist um den Unterkörper des bärtigen Gottes geschlagen und erscheint — über den Rücken geführt — auf der linken Schulter in einem großen Bausch. Der linke Arm war vermutlich aufgerichtet und hielt ein Zepter, während der rechte angewinkelt und vorgestreckt war. Der Kopf des Gottes ist leicht gesenkt und zu seiner linken Körperseite hin gedreht.

Gauckler hat in seiner Erstpublikation den Namen Sarapis ausgesprochen, dagegen hat sich Durry für Asklepios eingesetzt, in der Hauptsache deshalb, weil er sich einen Sarapis mit entblößtem Oberkörper nicht vorstellen konnte.[2] Ch. Picard folgte letzterem in der Benennung.[3] Für ihn kam als Bestätigung die Aushöhlung des Statuensitzes hinzu. Er schloß daraus, daß hier der Platz war, von dem aus ein Priester bei Heil- oder Orakelbefragungen im Sinne des Asklepios unerkannt antworten konnte. Abgesehen davon, daß die Ausarbeitung zur Aufnahme auch eines antiken Menschen entschieden zu klein ist[4], sind derartige Orakelpraktiken auch für Sarapis in genügender Zahl nachzuweisen.[5] Zudem : Orakeln mit Hilfe von Marmorstatuen ist nur dann sinnvoll, wenn zwischen dem Orakelnden und dem Frager direkter Kontakt besteht. Durch eine 0,20-0,30 m dicke Marmorschicht dürften die Orakel für die Umwelt nicht hörbar gewesen sein. Lehrreich ist in diesem Zusammenhang eine Büste des Epikur in Kopenhagen[6], die nachträglich in einen orakelgebenden Gott verwandelt wurde.[7] Die Ausarbeitung unter dem Sitz der Statue in Cherchel läßt sich befriedigend mit der Notwendigkeit einer transportbedingten Gewichtserleichterung erklären.[1]

---

[1] Zur Kopiensammlung des Iuba II. : G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923) 73ff.

[2] M. Durry, *Musée de Cherchel, Suppl.* (1924) 28. Für Sarapis haben sich entschieden : Weitz, *Sarapis* 374; Roeder, *Sarapis* 2424 und P.C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, AM. Beih. 2 (1972) 66.

[3] *RA*. 1958 II 115ff.; *Manuel* 907ff.

[4] Ebenso bei der 'Demeter' von Knidos. s.B. Ashmole, *JHS*. 71, 1951, 13ff. bes. 21 Abb. 1. Die Verbindungen zur Kunst des Bryaxis, die W. Fuchs (*JbBerlMus*. 8, 1966, 47 und *Die Skulptur der Griechen* [1969] 269) und R. Kabus-Jahn (*Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus* [1963] 77) bei der 'Demeter' sehen wollen, sind ebenso hypothetisch wie der Datierungsversuch von Chr. M. Havelock (*Hellenistische Kunst* [1971] 128 mit Abb. 127) in die 2. Hälfte des 2. Jhs.v.Chr.

[5] s. oben S. 232ff.

[6] s. oben S. 236 Anm. 2.

[7] Dabei wurde durch Büste und Kopf ein Kanal gemeißelt, dessen Anfang heute zwischen den Lippen als rundes Loch in Erscheinung tritt. Die abgebrochene Unterlippe

Wichtig ist die Beobachtung, daß die Oberseite des Kopfes hinter der aufsteigenden Anastole abgeplattet ist und Dübellöcher aufweist[2]; dies sichert das Vorhandensein eines Kalathos. Dieser ist jedoch für Asklepios während des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit sicher nicht charakteristisch.

Kein Argument gegen Sarapis ist auch die Annahme Picards[3], daß eine Frisur wie die der Statue in Cherchel für den Gott nicht üblich sei. Zahlreiche Beispiele innerhalb des Anastoletypus widerlegen ihn.

Als letztes schließlich steht Picard bei seiner These seine Datierung im Wege. Er versucht eine Identifizierung der Statue mit dem nur literarisch bekannten Asklepios des Bryaxis.[4] Demnach wäre die Statue innerhalb der Stilgeschichte des späten 4. Jhs. v.Chr. unterzubringen.[5] Dem scheinen die Zentrifugalität der Figur und die

---

kaschierte dabei die Öffnung ursprünglich besser. Der Kanal wurde mit einem Schlauch verbunden und die Büste als Herme geschickt vor einer Rückwand aufgestellt. Auf diese Weise konnte der Priester ungestört die Rolle des Gottes übernehmen. Man wird die Büste bei ihrer Umarbeitung nicht für Epikur, sondern für einen Gott gehalten haben, was angesichts der heillosen ikonographischen Verwirrung zwischen berühmten Politikern, Philosophen und Dichtern in der Spätantike nicht verwundert. Vgl. Nilsson II 463 Anm. 5.

[1] Diese Praxis ist öfters zu beobachten, z.B. bei einer römischen Porträtstatue in der Albright Art Gallery in Buffalo : K. Lehmann-Hartleben, *AJA*. 46, 1942, 204ff.

[2] P. Gauckler, *Musée de Cherchel* (1895) 137.

[3] *Manuel* 908 Anm. 1 der Vorseite.

[4] In ähnliche Richtung schon vorher : St. Gsell, *Cherchel* (1952) zu Nr. 151.

[5] Bisher ist unklar, ob der von Pausanias I 40,6 (mit Hygieia für Megara) überlieferte Asklepios des Bryaxis mit dem bei Plinius, *n.h.* 34,73 genannten Asklepios desselben Meisters identisch ist. Die Zurückführung der Statue in Cherchel auf den Asklepios des Bryaxis durch Picard stößt, abgesehen von der Datierung, auf die Schwierigkeit, daß sich die bisherige Forschung fast einmütig für einen *stehenden* Asklepios des Bryaxis ausgesprochen hat. Eine Ausnahme, aber völlig hypothetisch : J. Charbonneaux, *MonPiot* 52 II 1962, 25, der in dem Epidaurosrelief einen Reflex des Asklepios des Bryaxis sehen will. Neuere Literatur : K.A. Neugebauer, 78. *BWPr.* 1921, 45ff. bes. 48; J. Six, *JHS*, 42, 1922, 31ff.; A. Schober, *ÖJh.* 23, 1926, 14; Watzinger 76f.; L. Lacroix, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques* (1949) 318ff.; Lippold, *Plastik* 258; M. Bieber, *ProcAmPhilSoc.* 101, 1957, 72 (Nr. 7). 75f. 84f.; Schwarz, *Bryaxis* 86ff.; Picard, *Manuel* 860; V. Karageorghis, *Sculptures from Salamis* I (1964) 36 zu Nr. 34; G. Heiderich, *Asklepios*, Diss. Freiburg (1966) 26. 72ff. Dazu E. Schwarzenberg, *BJb.* 169, 1969, 96f.

geknickten, ihrer gegenseitigen Bezugspunkte beraubten Körperachsen entgegenzustehen, die die Statue vielmehr dem rhodischen Relief in London (Abb. 355) an die Seite und somit ins spätere 2. Jh. v.Chr. rücken. Dazu paßt etwa die Verwandtschaft zu den entsprechenden Faltenzügen innerhalb des Telephosfrieses und des großen pergamenischen Frieses.[1]

In der Statue aus Cherchel ist — unbeschadet der Abweichungen — ein vollgültiges Zeugnis für eine Sarapisstatue des 2. Jhs. v.Chr. erhalten. Der neben vielen anderen eklatanteste Unterschied zu der Hauptmasse der Denkmäler, der nackte Oberkörper, verbindet die Statue mit den vorangegangenen und nachfolgenden Beispielen und steht der Bezeichnung Sarapis nicht im Wege.[2]

Der Statue in Cherchel folgt chronologisch die Bronzebüste einer pompejanischen Truhe[3] (Abb. 105). Die Sarapisbüste, in der Mitte auf dem Deckel angebracht, ist nach Pernice ein Werk des frühen 1. Jhs. v.Chr. Der Kopf ist pathetisch zurückgeworfen; der Haarkranz umschließt den Kopf in kräftigen Wülsten. Das Gewand des Gottes ist unterhalb des rechten Brustmuskels um den Körper geführt und fällt von der linken Schulter senkrecht herab. Im ganzen also ähnlich den bisherigen Beispielen, nur läßt das Gewand etwas weniger vom Körper frei. Der Kalathos ist ganz erhalten.

Die endgültige Veröffentlichung einer samischen Rundara erhebt die gelegentlich ausgesprochene Vermutung, auf ihm sei Sarapis in dem hier behandelten Typus dargestellt, zur Gewißheit.[4] Die gründliche Beschreibung von R. Horn erlaubt es, sich kurz zu fassen. Die Interpretation kann von zwei (mit Apis drei) sicher benennbaren Figuren ausgehen. Links steht Isis und rechts der hundsköpfige

---

[1] Zu einem ähnlichen Zeitansatz kommt Heiderich a.O. 108f. (allerdings wieder als Asklepios bezeichnet). Der Kopf aus Trikala (*EA*. 3402 oben e; *Δελτ*. 17, 1961/62, *Χρον*. Taf. 189β) steht einer Benennung der Chercheler Statue auf Sarapis nicht im Wege (s. den *EA*.-Text).

[2] Dagegen Lippold, *Sarapis* 115: »So ist die Statue von Cherchell, die zwar den Modius hatte, aber keinen Chiton trägt, auch sonst ganz vom Typus des Sarapis abweicht, eher Hades zu nennen, hat jedenfalls mit der alexandrinischen Statue nichts zu tun.«

[3] s. oben S. 172 mit Anm. 2.

[4] R. Horn, *Hellenistische Bildwerke auf Samos*, Samos XII (1972) 44f. 209ff. Nr. 173 Taf. 80-82.

Anubis. In der Mitte sitzt auf einem schräggestellten Thron mit dazugehörigem Fußschemel ein bärtiger, nur mit dem Himation bekleideter Gott. Es fehlen Kalathos und Kerberos. Der Gruppenzusammenhang läßt jedoch nur die Deutung auf Sarapis zu.[1] Der in erster Linie religionsgeschichtlich bemerkenswerte Altar gehört in die 1. Hälfte des 1. Jhs. v.Chr. Er steht in der weit zurückreichenden Tradition ägyptischer und ägyptisierender Funde auf Samos, einer Insel, die — abgesehen von Rhodos — offenbar mehr als die meisten anderen in und seit früharchaischer Zeit enge Verbindungen mit Ägypten pflegte.[2]

Weniger eindeutig als bei dem Altar in Tigani liegt der Fall bei dem Fragment eines Terrakottareliefs im Museum für antike Kleinkunst in München.[3] Ein Gott thront halbbekleidet, unter seinen Füßen steht ein perspektivisch ungeschickt wiedergegebener Schemel, der die Illusion räumlicher Tiefe erzeugen soll. Zu seiner Rechten sitzt Kerberos. Am Bruchrand erscheint der noch ungedeutete Rest eines Gegenstandes in Form eines Krummstabes. Die ältlichen Körperformen des Gottes sind mit aller veristischen Deutlichkeit angegeben. Sein Kopf ist stark zur Seite gedreht und emporgenommen. Die Oberseite ist so zerstört, daß die Frage nach dem Kalathos nicht entscheidbar ist. Zudem fehlt der Gruppenzusammenhang, der die Vermutung, es handele sich um Sarapis und nicht um Hades, bekräftigen könnte.

Dagegen lassen alexandrinische Terrakotten aufgrund ihres Fundortes und ihrer guten Erhaltung, die die entscheidenden Details gut erkennen läßt, keine Zweifel an der Benennung zu. Unter ihnen ragt eine Terrakotte in Leipzig heraus[1] (Abb. 357). Das Exemplar steht nicht isoliert da, andere alexandrinische Beispiele können danebengestellt werden.[2]

---

[1] Sarapis, Isis, Anubis und Harpokrates zusammen in einer kaiserzeitlichen samischen Inschrift : Vidman, *Sylloge* Nr. 254.

[2] Die im samischen Heraion gefundenen Importstücke ägyptischer oder ägyptisierender Bronze- und Fayencearbeiten sind zahlreich. Vgl. z.B. K. Parlasca, *AM.* 68, 1953, 127ff. Für die Elfenbeine s.B. Freyer-Schauenburg, *Elfenbeine aus dem samischen Heraion* (1966). Neuere Funde : *AA.* 1964, 499f.; *AA.* 1965, 835ff. und *Δελτ.* 18, 1963, *Χρον.* I 293ff.; *AM.* 83, 1968, 293 Nr. 118ff. und 301f. Nr. 163f. Ägyptischer Bronzetorso mit Priesterfell : *AA.* 1964, 81f. Abb. 5/6 und 228ff. Abb. 12; *AM.* 83, 1968, 292f. Nr. 117. — Schon in hellenistischer Zeit konnte ein samischer Isispriester beim Rat den Antrag stellen, für seine Göttin Geldsammlungen abhalten zu dürfen : Vidman, *Sylloge* Nr. 252. Die samischen Sarapis- und Isisinschriften bei Vidman, *Sylloge* Nr. 252ff. Griffaufsatz einer römischen Lampe in Form einer Sarapisbüste : E. Diehl, *AA.* 1964, 533f. Nr. 22. Soeben erschienen : U. Jantzen, *Ägyptische und orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos*, Samos VII (1972).

[3] R. Lullies, *Eine Sammlung griechischer Kleinkunst* (1955) Nr. 208 Taf. 75.

Ohne Chiton begegnet Sarapis auch auf Gemmen[3] und Münzen, weiterhin auf Siegelabdrücken von Papyrusverschlüssen. Dabei vermögen die alexandrinischen Münzen die untergeordnete Rolle dieses Typus im Vergleich zu dem vollbekleideten Sarapis deutlich zu machen. Ohne Chiton sitzt Sarapis erstmals auf Bronze-Hemidrachmen aus dem 8.[4] und 9. Jahr[5] des Vespasian = 75/6 bzw. 76/7 n.Chr. Die Legende *ΖΕΥΣ ΣΑΡΑΠΙΣ* erläutert das Gemeinte. Einen anderen — singulären — Typus bringt das 17. Jahr des Trajan = 113/4 n.Chr.[6] (Abb. 360). Sarapis sitzt nach links auf einer *sella curulis*, die Rechte hält er über den nur unscheinbar angegebenen Kerberos. Vor ihm steht Alexandria mit einem Vexillum, an dem ein Band befestigt ist. Das Himation ist um den Unterkörper geschlagen und fällt über der linken Schulter senkrecht herab.

Sarapis wird nur dann ohne Chiton dargestellt, wenn auch sonst verändernde Eingriffe in die kanonische Ikonographie vorgenommen werden. Besonders einleuchtend wird dies an dem Typus des an einem Brunnen sitzenden Sarapis, der zahlreiche Varianten erfahren hat und stets ohne Chiton gezeigt wird.[7]

Sarapis ohne Chiton bleibt auf den alexandrinischen Prägungen immer die Ausnahme. Den wenigen Beispielen aus der frühen Kaiserzeit stehen nur wenige aus der Spätzeit gegenüber.[1] Häufiger begegnet der halbbekleidete *stehende* Sarapis auf den Münzreversen und in der Freiplastik. Das mag auf die Tatsache zurückzuführen sein, daß der stehende Sarapis zu keinem Zeitpunkt ein verbindliches Kultbild besessen hat, das sich im Verlauf der Kaiserzeit hätte durchsetzen können.

---

[1] E. Paul, *Antike Welt in Ton* (1959) Nr. 284 Taf. 77.

[2] z.B. O. Waldhauer, *Die antiken Tonlampen. Kaiserliche Ermitage* (1914) Nr. 410 Taf. 40; *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Lamps* Nr. 396.

[3] z.B. *Pierres gravées antiques*, Vente Paris, Hotel Drouot 8.5.1905 Nr. 77 Taf. 5 und Nr. 123 Taf. 8; M. Sommerville, *Engraved Gems* (1889) Nr. 120 (abgeb. C.C. Vermeule, *Cameo and Intaglio*, Exhibition Philadelphia, 30.11.1956-31.3.1957 Nr. 148 mit Abb.); P. Fossing, *Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos. The Thorvaldsen Museum* (1929) Nr. 545 Taf. 7; W. Fol, *Choix d'intailles et de camées antiques* (1875) Taf. 26,8.

[4] *BMC.Alex.* 260. Ein unpubliziertes Exemplar in Köln, IfA.

[5] *Dattari* 406; *Demetrio* 808/9; Milne 450 Taf. 4; J. Vogt, *Römische Politik in Ägypten*, AO. Beih. 2 (1924) Taf. 1,10. Unveröffentlichte Exemplare in Köln, IfA. und Berlin (vgl. Watzinger 66 Abb. 20 rechts).

[6] *BMC.Alex.* 449 Taf. 15.

[7] s. Vogt I 85ff.

Das Bild, das die außeralexandrinischen Münzen bieten, unterscheidet sich nicht von dem der alexandrinischen Prägungen.[2]

Zuletzt sei noch eine in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Elfenbeinarbeit angeschlossen[3] (Abb. 361). Aus zwei sich kreuzenden Füllhörnern[4] wachsen zwei Büsten heraus. Die linke männliche ist annähernd ganz erhalten, während bei der rechten — es handelt sich eindeutig um Isis — der Kopf verloren ist. Die männliche Büste trägt zu beiden Seiten des Kopfes, dessen Umriß sich pyramidal nach oben entwickelt, Ammonshörner und anstelle des Kalathos die Atefkrone. Gemeint ist also, wie sich aus dem Bildzusammenhang und der Ikonographie ergibt, Sarapis-Ammon. Wenn die Büste gleichwohl der *Sarapis*ikonographie zugerechnet wird, ist das vor allem durch die Frisur bedingt. Über der linken Schulter des Gottes erscheint ein Stück des herabfallenden Himation, im übrigen ist der Oberkörper unbekleidet. Charbonneaux datierte die Arbeit nach dem Motiv der frontal gekreuzten Füllhörner. Während auf lagidischen Münzen seit Ptolemaios II. Philadelphos die gekreuzten Füllhörner stets in der Profilansicht, d.h. hintereinandergestaffelt, sind[5], bringen Prägungen der übrigen Diadochenstaaten Ausnahmen. Dekorativ frontal ausgerichtet, begegnen die gekreuzten Füllhörner erstmals auf syrischen

---

[1] z.B. Billon-Tetradrachmen aus dem 4. Jahr des Elagabal = 220/1 n.Chr. : *Dattari* 4141; *BMC.Alex.* 1504; *Demetrio* 2334. Unpublizierte Exemplare in Berlin-Ost und Köln, IfA.

[2] z.B. Klazomenai : Drexler 76(a) Taf. 1,9 (Iulia Domna) und Sikyon : K.M. Edwards, *Corinth* VI (1933) Nr. 324 Taf. 7.

[3] J. Charbonneaux in *Hommages à W. Deonna,* Coll. Latomus 28 (1957) 131ff. Taf. 25, 1.2.

[4] Ch. Picard (*BCH.* 83, 1959, 409 Anm. 2) glaubt, es handele sich um zwei ineinander verschlungene Schlangenleiber. Das trifft sicher nicht zu; dagegen mit Recht : H. Möbius, *Alexandria und Rom, AbhMünchen* NF.H.59 (1964) 27 Anm. 80. s. außerdem Ch. Picard, *RA.* 1960 II 119f.

[5] Charbonneaux a.O. 133ff.

Prägungen unter Alexander II. Zabinas.[1] Die enge Verwandtschaft zwischen dem Münzmotiv und den Elfenbeinfüllhörnern führte Charbonneaux zu einer Datierung um die Mitte des 2. Jhs. v.Chr., ein Datum, das der Stil aufgrund der schlechten Erhaltung nicht bestätigen kann. Jucker hat an das 2. Jh. n.Chr. gedacht[2], was von der Fransenfrisur her betrachtet als wahrscheinlicher gelten muß.

Welche Bedeutung der Elfenbeinarbeit durch das Motiv der frontal gekreuzten Füllhörner zukommt, ist der Entwicklung der Form und des symbolischen Gehaltes zu entnehmen.[3]

Das Motiv der hintereinandergestaffelten und durch ein Band verbundenen bzw. aus einer Manschette herauswachsenden Füllhörner hat seinen Ursprung zweifellos im ptolemäischen Alexandria genommen. Es dokumentiert den tatsächlichen oder erhofften Segen durch die besondere Verbindung des Geschwisterpaares als königliches Herrscherpaar, ausgehend von Ptolemaios II. Philadelphos und Arsinoë II.

Die Römer haben wie bei so vielen Symbolfiguren und -gegenständen Form und Inhalt des besprochenen Motivs vereinfacht und umgedeutet und zur allgemeinen, gelegentlich jedoch auch mehrdeutigen Chiffre für diesseitigen Wohlstand und jenseitige Glückserwartung erstarren lassen.[4] Römischen Vorstellungen ist wohl auch die heraldische Fassung des Motivs zu verdanken, bei der sich die Füllhörner frontal ausgerichtet kreuzen und die ursprünglich alexandrinische Hintereinanderstaffelung aufgegeben wird.

---

[1] E. Babelon, *Les rois de Syrie, d'Arménie et de Commagène* (1890) 169 Nr. 1311ff.; *BMC. Seleucid Kings of Syria* 83 Nr. 19 Taf. 22, 8; *Hunterian Coll.* III 94 Nr. 34ff.; *SNG. Danish Nat. Mus., Syria, Seleucid Kings* (1959) Nr. 370/1. Vgl. die Prägung der Stadt Philomelion des 2. bis 1. Jhs.v.Chr. : *SNG.Danish Nat.Mus., Phrygia* II (1948) Nr. 644/5.

[2] Jucker, *Bildnis* 158 Anm. 14.

[3] Jucker, *Bildnis* 150ff. s. auch H. Kyrieleis, *AA.* 1970, 493ff.

[4] Vgl. z.B. die Commodusbüste im Palazzo dei Conservatori : Helbig[4] II (1966) Nr. 1486 (v. Heintze). Ausnahmen bilden die unten erwähnten Prägungen des Drusus und Antoninus Pius. — Es verwundert nicht, wenn am severischen 'Minervatempel' in Tébessa in den Kassettenfeldern der Attikazone sich jeweils zwei Füllhörner ineinander verschlingen und von verschiedenen Blüten, Ornamenten und Gegenständen umrahmt werden. Hier sind sie — völlig irgendeines Gehaltes entkleidet — zur anmutigen Architekturdekoration geworden, die sich beliebig oft wiederholen läßt : Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) Abb. 28b.

Bezeichnenderweise sind es für römische Zeit Prägungen des Marcus Antonius, die das Motiv aufnehmen, freilich erst in den östlichen.[1] Unter Tiberius entstehen die in zahlreichen Beispielen erhaltenen Sesterzen des Jahres 22/3 n.Chr.[2], auf deren Rückseiten sich zwei Füllhörner kreuzen, aus denen die Büsten der zur Prägezeit dreijährigen Zwillinge des Drusus minor — Tiberius Gemellus und Germanicus — zwischen Weintrauben herauswachsen[3] (Abb. 362a). Claudius setzt auf die Rückseiten alexandrinischer Billon-Didrachmen sich kreuzende Füllhörner, aus denen zwei seiner Töchter aus den Ehen mit Aelia Paetina und Valeria Messalina, Claudia Antonia und Octavia, auftauchen.[4] Als Besonderheit ist in den freien Zwischenraum, wo sonst ein Kerykeion, ein Anker oder ein anderes Gerät der Symbolsprache erscheint, eine dritte Büste gestellt, die des Sohnes Tiberius Claudius Britannicus. Datiert werden die Prägungen in das 3. Jahr des Claudius = 42/3 n.Chr.

Prägungen des Antiochos IV. Epiphanes von Kommagene und seiner Söhne Antiochos Epiphanes und Kallinikos lassen sich anschließen, ebenso die kommagenischen Dupondien des Vespasian für sich und seine Söhne. Auf Aurei[1], Sesterzen[2] und Dupondien[3] des Antoninus Pius aus dem Jahre 148/9 n.Chr. erscheinen die Büsten zweier Kinder des Marc Aurel über gekreuzten Füllhörnern[4] symbolhaft als Garanten für die *temporum felicitas.* Nach Antoninus Pius fällt das Motiv u.a. noch auf Prägungen des Commodus[5], Pescennius Niger[6], der Iulia Domna[7], des Gallienus[8] und noch weiter im 3. Jh. n.Chr. auf.[9]

---

[1] Vgl. seine Denare : *Brit.Mus.Cat.*, Grueber, *Coins* II 495 Nr. 114/5 Taf. 113,9.10. Strenggenommen kreuzen sich die beiden Füllhörner nicht, sondern berühren sich nur am Fußpunkt über dem Globus.

[2] Die überdurchschnittlich große Zahl der erhaltenen Münzen bezeugt, daß der Ausstoß der Serie hoch gewesen sein muß. Dies erklärt sich aus der Freude über die Geburt der beiden Knaben (Tacitus, *ann.* II 84). Eine Aufzählung aller bekanntgewordenen Stücke erübrigt sich; lediglich auf einige Exemplare im Kunsthandel soll hingewiesen werden : *AC.* VIII (25.-28.6.1924) Nr. 581 Taf. 15; XI (18.-20.6.1925) Nr. 300 Taf. 12; XII (18.-23.10.1926) Nr. 2747 Taf. 76; XIII (27.-29.6.1928) Nr. 1136/7 Taf. 32; XV (ab 2.7.1930) Nr. 1378/9 Taf 45; XVI (ab 3.7.1933) Nr. 1558 Taf. 57; XVII (ab 3.10.1934) Nr. 1232 Taf. 34; *Sammlung Horsky,* A. Hess Nachf., Versteigerung Frankfurt ab 30.4.1917 Nr. 2871 Taf. 11; L. Hamburger, Frankfurt, Auktion 77, ab 19.10. 1925 Nr. 541/2 Taf. 23; A. Riechmann u. Co., Auktions-Katalog XX, Halle 18.-20. 9.1922 Nr. 455 Taf. 8; *Sammlung ESR, Römische Münzen,* Auktion Hess-Leu 17, Luzern 23.3.1961 Nr. 50 Taf. 2; Dr. B. Peus Nachf., Katalog 270, Auktion Frankfurt 10.-12.6.1969 Nr. 193 Taf. 10; I. v. Ohlendorff, München, Münzen Liste 4, 1970Nr. 104.

[3] Zum historischen Hintergrund dieser Prägungen : E. Meise, *JbNum.* 16, 1966, 7ff.

[4] *Dattari* 118; *BMC.Alex.* 68; *Demetrio* 656; Curtis, *Coinage* Taf. 29 unten rechts; *AC.* XI (18.-20.6.1925) Nr. 352 Taf. 15. Vermutlich gehört das zuletzt genannte Billonstück in dasselbe Jahr wie die vorherigen, obwohl die Jahresangabe auf dem Avers nicht zu erkennen ist. Zur Deutung dieser Prägungen : Vogt I 25.

Unzutreffend ist die Vermutung B. Schweitzers, daß die »flavische Epoche dieses schöne Sinnbild herrscherlicher und göttlicher Segensspende anscheinend nicht überlebt« habe.[10]

Von der formalen und inhaltlichen Entwicklung des Motivs her ist der Standort der Pariser Elfenbeinfüllhörner unschwer zu fixieren. Die gestaffelten Doppelbildnisse von Sarapis und Isis, dazu die 'Doppelinschriften' für das Götter- und Herrscherpaar besitzen in dem Pariser Elfenbein einen eigenartigen Nachfolger, der die sich kreuzenden Füllhörner aus dem Symbolrepertoire und die Kelchfüllung aus der göttlichen Sphäre bezog.

---

[1] P.L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts* III. *Die Reichsprägung zur Zeit des Antoninus Pius* (1937) Nr. 198 Taf. 2; *AC.* XVI (ab 3.7.1933) Nr. 1739 Taf. 66.

[2] *AC.* VIII (25.-28.6.1924) Nr. 970/1 Taf. 35; XI (18.-20.6.1925) Nr. 578 Taf. 23; *Brit.Mus.Cat.*, Mattingly, *Coins* IV 298 Nr. 1827-29 Taf. 44,13; Strack a.O. Nr. 1026 Taf. 13; *Sammlung ESR, Römische Münzen,* Auktion Hess-Leu 17, Luzern 23.3.1961 Nr. 186 Taf. 9; Münzen und Medaillen A.G., Auktion 28, Basel 19./20.6.1964 Nr. 353 Taf. 18.

[3] *Brit.Mus.Cat.*, Mattingly, *Coins* IV 299 Nr. 1834 Taf. 45,5.

[4] Daß diese Prägungen an die des Drusus anknüpfen, steht zu vermuten. Zum dynastischen Anlaß : Strack a.O. 113f.

[5] *AC.*XI (18.-20.6.1925) Nr. 666 Taf. 27; XIII (27.-29.6.1928) Nr. 1364 Taf. 42.

[6] *AC.*XIII (27.-29.6.1928) Nr. 1377 Taf. 42.

[7] *SNG.v.Aulock, Pontus, Paphlagonien, Bithynien* 3.H. (1957) Nr. 958 (Tios).

[8] *SNG.v.Aulock, Pisidien, Lykaonien, Isaurien* 12.H. (1964) Nr. 4983; J.G. Milne, *NumChron.* 6. Ser. 7, 1947, 107 Taf. 4,8 (Antiocheia in Pisidien; Füllhörner, aus denen Köpfe herausschauen).

[9] Übergangen werden im einzelnen zahlreiche Gemmen (z.B. die Gemma Claudia), die beiden augusteischen Aren in Bologna, die Altarplatte im Museo Nazionale delle Terme und die Rechteckara im Palazzo dei Conservatori, ferner auch der stehende Mars im Museo Capitolino, der auf den Schulterklappen das behandelte Motiv trägt. Auf den Sarkophagreliefs begegnen die frontal gekreuzten Füllhörner erstmals auf einem Riefelsarkophag des 1. Jhs.n.Chr. (M. Gütschow, *RM.* 46, 1931, 107ff. Taf. 13), für das 2. Jh.n. Chr. sei lediglich ein Sarkophag in Detroit genannt (C.C. Vermeule in *Festschrift F. Matz* [1962] 102 Taf. 28,2). Das Motiv ist bereits deutlich auf seine dekorative Wirkung hin angelegt. Im 3. Jh.n.Chr. ist das Motiv dann so allgemein verbreitet, daß aus der Fülle der Beispiele keines besonders hervorgehoben zu werden braucht.

[10] *JdI.* 46, 1931, 226.

Neben den schon genannten Terrakotten und Münzen sind die kaiserzeitlichen Belege für den chitonlosen Sarapis spärlich. Für die Spätzeit sei auf einen Lampengriff der Sammlung Pugioli[1] verwiesen. Aus einem Blätterkelch entwickelt sich — umgeben von Rankengeschlingen — ein Sarapissitzbild heraus mit dem gewünschten Charakteristikum. Die Arbeit ist derb und roh und dürfte ins späte 2. oder frühe 3. Jh. n.Chr. gehören.[2]

Die Derivation des behandelten Typus ist eindeutig. Die Denkmäler lassen sich ohne Schwierigkeiten den anderen hellenistischen 'Vatergottheiten' angliedern.[3] Nur einige Werke aus dem mittleren und späten Hellenismus bzw. von ihnen abhängige Werke seien als Beispiele herausgegriffen. Für Zeus: der sitzende Zeus im Südfries des Hekateion in Lagina[4] und auf einem Weihrelief aus Didyma[5], eine Sitzstatuette in Rhodos[6], der Torso des Zeus Sosipolis aus Magnesia[7] und das Oberteil einer Statuette aus Pergamon.[8] Hingewiesen sei ferner auf den sitzenden Zeus eines Altars in Athen, der in der Frühzeit des Neuattischen entstanden ist[1]; auch ein kleines hellenistisches Bronzerelief aus Dodona in Amsterdam mag hierhin gehören[2], ebenso wie das Vorbild einer Zeusstatuette in Kyrene.[3]

---

[1] Th. Schreiber, *Expedition E. Sieglin* I (1908) 252 Abb. 186c. Bei Jucker, *Bildnis* 187 Anm. 15 irrtümlich als stehend bezeichnet.

[2] Gleiches gilt für eine kopflose Marmorstatuette (H. 0,29 m) in Paris, Musée du Louvre (Magazin), die bislang nur durch die Umrißzeichnung bei *Reinach, Rép. de la stat.* II 1,20,1 bekannt war. H. Kater-Sibbes wird eine Museumsaufnahme verdankt. Kurz behandelt: *Catalogue sommaire* 2635 (dort als Pluton bezeichnet). — Bei einer Statuette a0s dem Mithräum von Mérida läßt sich der Name Sarapis mit großer Wahrscheinlichkeit ausschließen: A. García y Bellido, *BAH.* 139, 1956, 63 Taf. 13a; Vermaseren, *CMIRM.* I Nr. 787; A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine* (1967) 138 Nr. 11. — Bei dem Torso einer Statuette in Dresden, die nur mit dem Himation bekleidet ist, hat Watzinger 114 Nr. 101 Abb. 44 mit Recht an Sarapis erinnert.

[3] Vgl. Watzinger 66.

[4] A. Schober, *Der Fries des Hekateions von Lagina,* IstForsch. 2 (1933) 47 Kat. Nr. 201 Taf. 27. Vgl. auch das Relief: *AA.* 1966, 467 Abb. 44.

[5] Schober a.O. 95 Abb. 39.

[6] *Clara Rhodos* II (1932) 19f. Nr. 5 Abb. 8. Maiuri spricht die Statuette als Zeus an, während Thiemann, *Vatergottheiten* 92.138 D 3 an Sarapis (?) denkt. Zuletzt G. Konstantinopoulos - S. Meletzis - H. Papadakis, *Rhodos* (1969) Abb. 32 (Zeus).

[7] *Magnesia am Maeander* (1904) 155ff. Abb. 167; 182ff. Abb. 185.

[8] Fr. Winter, *AvP.* VII 2 (1908) Nr. 185 Beibl. 27.

Die Vergleichsbeispiele für Asklepios[4] und Poseidon[5] sind weniger zahlreich, da beide Gottheiten in der Mehrzahl stehend dargestellt werden. Besonders hat man den Asklepios des Thrasymedes von Paros in enge Verbindung mit Sarapis gebracht, wobei behauptet wurde, dieser habe vor allem in der Haltung des rechten Armes als Vorbild gedient.[1]

---

[1] L. v. Sybel, *AM.* 4, 1879, 337ff. Taf. 20; W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, JdI. Erg.-H. 20 (1959) 144 (mit Anm. 145). 167 Nr. 29.

[2] H.C. v. Gulik, *Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Museum*, Archaeologisch-historische Bijdragen VII (1940) Nr. 121 Taf. 26.

[3] E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959) Nr. 192 Taf. 109; Inst.Neg.Rom 58.2448/9. Nach F. Bertocchi in *Sculture greche e romane di Cirene* (1959) 149ff. eine original hellenistische Zeusstatuette; dagegen N. Bonacasa, *ArchCl.* 13, 1961, 132ff. (Asklepios und Kopie nach einem Werk des späten 3. oder frühen 2. Jhs.v.Chr.). — Die *NSc.*1935, 78 Nr. 2 Abb. 2 abgebildete Marmorstatuette wird im Text als »uno Juppiter o un Serapis« bezeichnet.

[4] In der Regel wird Asklepios stehend dargestellt. Vgl. K.A. Neugebauer, 78. *BWPr.* 1921; U. Hausmann, *Kunst und Heiltum* (1948); M. Bieber, *ProcAmPhilSoc.* 101, 1957, 70ff.; M. Almagro - E. Kukahn, *Ampurias* 19/20, 1957/58, 1ff.; G. Heiderich, *Asklepios*, Diss. Freiburg (1966); *EAA.* I (1958) 719ff. *s.v. Asklepios* (Mansuelli). — Die Tatsache, daß einer Asklepiosstatuette der Sammlung Cook ein Sarapiskopf aufgesetzt werden konnte, ohne daß der Gesamteindruck gestört wird, zeigt die ikonographische Nachbarschaft beider Gottheiten (*JHS.* 28, 1908, 9f. Nr. 7 Taf. 5; *EA.* 4940; Castiglione 27 Nr. 17; Heiderich a.O. 157 Nr. 9b). Ein bärtiger kolossaler Kopf aurelisch-frühseverischer Zeit aus Ptolemais konnte mit Hilfe eines abnehmbaren Kalathos, entsprechend den kultischen Erfordernissen, kurzfristig in Asklepios oder Sarapis verwandelt werden. Die Standfläche für den Kalathos blieb hinter der Anastole verborgen : C. Kraeling, *Ptolemais* (1962) 191 Nr. 2 Taf. 47A (Brinkerhoff).

[5] Zu Poseidon : Roscher, *ML.* III 2 (1902-09) 2854ff. *s.v. Poseidon* (Bulle); *RE.* XXII (1954) 532ff. *s.v. Poseidon* (Wüst); *EAA.* VI (1965) 405ff. *s.v. Posidone* (Vlad Borrelli); Thiemann, *Vatergottheiten*, passim. Gewöhnlich wird der Gott stehend dargestellt, entweder aufrecht wie der Poseidon von Melos und der Poseidon in Pozzuoli (*AA.* 1941, 613f. Abb. 120) oder mit hochgestelltem Bein und vornübergeneigtem Oberkörper wie der Poseidon im Museo Paolino. Vgl. auch den aufrecht kämpfenden Poseidon des Westfrieses von Lagina. Sitzend ist der Gott seltener überliefert, z.B. auf der Domitiusara und einem kaiserzeitlichen Relief in Smyrna : R. Naumann - S. Kantor in *Kleinasien und Byzanz*, IstForsch. 17 (1950) 91ff. Nr. 1 Taf. 29ff.; *EAA.* VII (1966) 379 Abb. 473.

Hellenistische Denkmäler stellen Hades in der Regel ohne Chiton dar.[2] Mit zu den frühesten Belegen zählt das Tarentiner Relief in München mit Hades und Persephone zwischen den Danaiden, Hermes und Herakles.[3] In die 2. Hälfte des 2. Jhs. v.Chr. führt das verschollene Weihrelief des Hieronymos von Tlos.[4] Für Hades ist das Füllhorn besonders charakteristisch, das er in den meisten Fällen im Arm hält.[5] Der Kalathos ist bei ihm in nachklassischer Zeit sehr viel seltener anzutreffen. Ohne diesen ist er häufig auf unteritalischen Vasen dargestellt. Man kann sogar behaupten, daß gerade das Fehlen des Kalathos ihn von Sarapis unterscheidet. Abgesehen von der ikonographischen Verwandtschaft[6] verbindet Sarapis und Hades der gleiche Funktionsbereich, jedoch in unterschiedlicher Intensität. Während Hades ausschließlich Theos Chthonios ist, bildet diese Fähigkeit bei Sarapis nur *eine* Seite seines umfassenden Wesens und seiner göttlichen Kräfte.[7]

Die Gruppe der nur halbbekleideten Sarapiden ist einstweilen noch klein. Sie zeigt aber, daß die Vorstellung von Sarapis mit einem halbbekleideten, sitzenden Gott besonders während des Hellenismus in den östlichen Diadochenreichen, aus denen die Mehrzahl der Denkmäler stammt, vereinbar war. Die Konzentration der Beispiele in diesem Zeitraum ist nicht weiter auffällig. Für das Verständnis ist dabei von grundsätzlicher Bedeutung, daß das Aussehen der alexandrinischen Kultstatue während des Hellenismus als ungewöhnlich empfunden wurde. Deshalb orientierten sich die Künstler wie beim Anastoletypus am kanonischen Aussehen des Zeus und anderer Götter als zunächst profilierterer Gestalten.

---

[1] E. Petersen, *ARW.* 13, 1910, 72. Vgl. oben S. 74 Anm. 1.

[2] Abgesehen vom Raub der Kore, wird Hades gewöhnlich sitzend dargestellt (vgl. K. Schauenburg, *JdI.* 73, 1958, 77). Die Belege sind vor allem in der unteritalischen Vasenmalerei zu finden. — Hinsichtlich der Bekleidung ist bei Hades zweierlei anzutreffen : Himation mit Ärmelchiton oder nur Himation. Zur unterschiedlichen Kleidung des Hades vgl. Lippold, *Sarapis* 116f. Ein Hades mit Chiton und Himation ist uns in dem 'Zeus' von Solunt erhalten : J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* II 1,1 (1871) 124 Nr. 20; A. Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo*³ (1901) 25; B. Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica* II (1938) 134ff. Abb. 126-129; S. Ferri, *Le Arti* 4, 1941/42, 254ff. Taf. 81/2, 8.9.11.13.14; Thiemann, *Vatergottheiten* 92f. 138 D 2; *EAA.* VII (1966) 1263 *s.v.Zeus* Abb. 1398; V.M. Strocka, *JdI.* 82, 1967, 156 Nr. 9; Inst.Neg.Rom 2580/1.

[3] H. Klumbach, *Tarentiner Grabkunst* (1937) 10 Nr. 42 Beil. A; L. Bernabò Brea, *RIA.* 1, 1952, 64 Abb. 44; B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst,* RM.Erg.-H. 9 (1963) 28.

[4] *BrBr.* 579; G. Lippold, *Plastik* 361 Taf. 125, 3; L. Curtius, *MdI.* 4, 1951, 20ff. Taf. 8; Nilsson II 234f. Taf. 4,1; Lauer-Picard 44 Abb. 18; Andreae a.O. 27 Nr. 7.

[5] Vgl. Thiemann, *Vatergottheiten* 16.

[6] s. auch E. v. Schwarzenberg, *BJb.* 167, 1967, 108 Anm. 92.

[7] Ein Teilaspekt wiederum des *θεὸς χθόνιος* ist die Funktion des Sarapis als Fruchtbarkeitsgott. Sie illustriert das Fragment einer Statuette (mit Chiton und Himation) in

In dem Wechsel der Attribute und Haltungen äußert sich weder eine Unsicherheit der Künstler noch das Fehlen einer präzisen Bildvorstellung, vielmehr steht dahinter das Bemühen, den neuen Gott im Hinblick auf eine erfolgreiche Propagierung bekannten Göttern äußerlich anzupassen und dadurch den Griechen, aber auch den Einheimischen Ägyptens die Verehrung zu erleichtern. Die ikonographischen Anleihen und die Kontamination verschiedener Statuentypen werden nicht nur sinnvoll, sondern geradezu notwendig. In den weiten Bereich dieser Bemühungen gehört etwa auch die Ausstattung der Sarapisbüste mit der Osiriskrone auf den Tetradrachmen des Ptolemaios IV. Philopator (Abb. 68). Insgesamt war es den Herrschenden offenbar jedoch wichtiger, die Griechen als die Einheimischen mit dem neuen Gott vertraut zu machen. Bei einer Bewertung dieses Vorgangs ist es notwendig, den historischen und religiösen Hintergrund, vor dem sich die Eingliederung des Sarapis in die hellenistische Götterwelt vollzieht, im Auge zu behalten.

Nilsson[1] hat gezeigt, daß die orientalischen Götter und speziell Sarapis sich griechischen Vorstellungen angleichen mußten, um sich in der griechischen Welt und unter den griechischen Kulten durchzusetzen. Aus dieser Notwendigkeit der ‘Graezisierung’ heraus wird

---

Korinth : F.P. Johnson, *Corinth* IX (1931) 30f. Nr. 23; R.L. Scranton, *Corinth* I 3 (1951) Taf. 28,3. Auf der rechten Thronseite sitzt Kerberos, während links Kornbündel in Relief angegeben sind. Hier ist Sarapis Fruchtbarkeitsgott, in seinen Fähigkeiten Hades oder Pluton angeglichen. Sarapis als *θεὸς χθόνιος* : Artemidor II 34. — Die Verbindung von Sarapis und aufsprießenden Kornähren hat ältere Wurzeln in der Osirismythologie : z.B. A.B. Cook, *Zeus* III 1 (1940) 304 Abb. 196 und 306 Abb. 197. An ähnliche Vorstellungen knüpft offenbar eine alexandrinische Hohlform an, die einen liegenden Sarapis inmitten eines Kornfeldes zeigt : s. oben S. 271f. Anm. 7 (hier Abb. 270).

[1] Nilsson II 305.

auch der Typus des halbbekleideten Sarapis während des Hellenismus verständlich.

Die diesen Typus prägende Zurückstellung des Charakteristischen wurzelt demnach weniger in einem hellenistischen 'Synkretismus', der die Funktionen verschiedener Götter zu einer grundlegend neuen religiösen Aussage summiert, als vielmehr in dem Bestreben, die Anziehungskraft des neuen Gottes zu intensivieren. Die Frage nach der künstlerischen Originalität ist dabei nicht relevant, da hier primär ein religiöses bzw. religionspolitisches Phänomen vorliegt.

Ein anderes Moment kommt hinzu. An den hier behandelten hellenistischen Sarapisdarstellungen offenbart sich ein bezeichnender Wandel, den die Götterauffassung im Verlaufe des Hellenismus durchmacht und der Sarapis und die anderen 'Vatergottheiten' mit einbezieht. Thiemann nennt es »die neue porträthafte und situationsmäßig milieuhafte Vermenschlichung frühhellenistischer Kunst«[1], die die hellenistischen Götter in der »Momentanität der Situation« zeigt. In den Denkmälern dieser Gruppe gewinnt Sarapis an Aktion und Aktionsspielraum, den — wie die kaiserzeitliche Denkmälerüberlieferung zeigt — die alexandrinische Kultstatue zwangsläufig nicht gewähren kann, sondern der nur durch eine Trennung vom Vorbild ermöglicht wird.

Die Vereinheitlichung der Sarapisikonographie tritt erst in dem Augenblick ein, in dem der griechische Osten im römischen Reich aufgeht und beide Teile zu einem politischen Ganzen verschmolzen werden. Sarapis wird gleichberechtigter oder stellenweise sogar bevorzugter Gott und ist nicht mehr auf ikonographische Konzessionen und Anleihen angewiesen. In dem Maße, in dem sich Sarapis in der Kaiserzeit durchsetzt, kann er darauf verzichten, sein wirkliches Aussehen, das durch die alexandrinische Kultstatue fixiert ist, hinter dem des Zeus zurückzustellen. Erst in diesem Augenblick kann von einem kanonischen Bild des Sarapis gesprochen werden, der halbbekleidete Sarapis wird zur Ausnahme und zum Rudiment.

Selbst ein so spätes und provinzielles Relief wie das aus Waiblingen[2]

---

[1] Thiemann, *Vatergottheiten* 47.

[2] Espérandieu, *Complément de recueil* (1931) Nr. 699; P. Goeßler, *Germania* 6, 1922, 125f. Es handelt sich freilich nicht um »die auf Bryaxis zurückgehende Darstellung des Pluton mit Kerberos«.

— stellt es nun Sarapis oder Hades dar — macht deutlich, daß hinter den Sarapiden dieser Gruppe, wenn auch z.T. nur noch in einer entfernten Spiegelung, letztlich die Zeusschöpfungen des 5. Jhs. v.Chr. stehen.[1]

Die Antwort auf die Frage, inwieweit neben der äußerlichen Angleichung an Zeus eine wesensmäßige Adaptation, eine religiöse Assoziierung an Zeus bewußt angestrebt wird, ist den Quellen nicht ohne weiteres zu entnehmen. Das Inschriftenmaterial sagt dazu in der Frühzeit nur wenig aus. Von den delischen Inschriften läßt nur die eines Rundaltars aus dem Jahre 112/1 v.Chr. positive Schlüsse in dieser speziellen Fragestellung zu[2]:

Λεωνίδης
Αθηναγόρου
Αθηναῖος
Διὶ Σαράπιδι
ἐπὶ ἱερέως Σελ[εύκου]
τοῦ ’Ανδρονίκου [‘Ραμνουσίου].

---

[1] Für die Existenz einer Zeusstatue des Bryaxis s. Clemens Alex., *Protr.* IV 47, 4. Sie hat sich bislang innerhalb des erhaltenen Kopienvorrates nicht identifizieren lassen. Alle bisherigen Äußerungen zu diesem Komplex haben Spekulationscharakter. Der seit Amelung für den Zeus des Bryaxis in Anspruch genommene kolossale Kopf des 'Zeus' von Otricoli (Lippold, *Vat.Kat.* III 1 Nr. 539; ders., *Plastik* 258f.; Thiemann, *Vatergottheiten* 14ff. 129 A 2; Helbig^4 I [1963] Nr. 33) kommt dafür kaum in Betracht; die Gründe bei W.-H. Schuchhardt, *GGA.* 213, 1960, 185. Vgl. schon früher : J. Sieveking im Text zu *BrBr.* 605. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 566 : »Mit Bryaxis ist die Büste des Zeus vom Otricoli zu verbinden, obwohl sie vielleicht auf eine späthellenistische Umformung zurückgeht«. Der Kopf baut sich aus einem Konglomerat von Details verschiedener Zeitstufen auf und hat mit dem 4. Jh. v.Chr. nur wenig zu tun (s. auch oben S. 121f). Für eine Zuweisung an Bryaxis reicht ein fiktiver Orientalismus des Kopfes kaum aus. Erheblich überfordert wird der Kopf von Thiemann, *Vatergottheiten* 16 : »So hat das Zeusbild des Bryaxis eine Art Ernte der Zeusauslegung durch die griechische Kunst eingebracht. Es kann als eine Antwort der ausgehenden Klassik auf das Bild des Phidias in Olympia gelten.« Völlig verfehlt ist m.E. die weit ausgreifende Behandlung des 'Zeus' von Otricoli mit den sich daran anschließenden Hypothesen von Schwarz, *Bryaxis* 128ff. Solange seine Arbeit ungedruckt ist, erübrigt sich eine detaillierte Auseinandersetzung und Widerlegung seiner Thesen, etwa daß der Zeus des Bryaxis »die reifste Antwort auf Phidias« (Zusammenfassung) sei, daß er »nach dem Stil und der Geklärtheit der Aussage ein Spätwerk des Bryaxis sein muß« (129) oder daß er »den Beigeschmack des "Drückenden", "Unbedingten" nicht leugnen kann« (133) usw. Daß der Oberkörper — wie beim kanonischen Sarapis — voll bekleidet war (139), wird durch nichts begründet.

[2] Roussel 151 Nr. 126b. Die Annahme von G. Méautis (*Aegyptus* 5, 1924, 149),

Auf alexandrinischen Bronze-Hemidrachmen aus dem 8. und 9. Jahr des Vespasian wird ein sitzender Gott als Zeus-Sarapis bezeichnet.[1] Von diesen Prägungen ausgehend hat Th. Kraus[2] die Frage aufgeworfen, ob die Schöpfung einer chitonlosen Sarapisstatue nicht in Zusammenhang mit dem Besuch Vespasians im alexandrinischen Sarapeum gesehen werden muß. So nahe diese Vermutung liegen mag, so unwahrscheinlich ist sie, denn die Statue der Münzen reflektiert sicher keine genuin vespasianische Neuschöpfung.

An dieser Stelle kann es genügen, den treffenden Satz von J. Vogt[3] zu zitieren : »So sehr die bildliche Darstellung des Sarapis von Anfang an die Verbindung mit Zeus nahe legen mochte, die förmliche Vereinigung der beiden Götter wurde doch erst in der Kaiserzeit vollzogen.« In den kaiserzeitlichen Inschriften werden Zeus und Sarapis oft zu einem Gott verschmolzen. Da jedoch Sarapis ohne Chiton in der Kaiserzeit kaum mehr vorkommt, Trachtindizien zur Kennzeichnung des Zeusanteils also ausfallen, äußert sich die gedachte Vereinigung zwischen Zeus und Sarapis darin, daß Sarapis ein Adler, das Begleittier des Zeus, an die Seite gestellt wird. In manchen Fällen sitzt der Adler sogar auch dann neben dem Thron, wenn auf der anderen Seite bereits Kerberos hockt, z.B. bei einer Marmorstatuette[4] (Abb. 128) oder einer Bronzestatuette[5] (beide in London). Auf einem Sardonyx in Paris ruht die Rechte des Sarapis auf dem Kopf des Kerberos, während sein linker Arm, auf dem ein Adler sitzt, auf

---

die Verbindung von Zeus-Sarapis sei epigraphisch durch die Formel *Εἷς Ζεὺς Σάραπις* bereits für hellenistische Zeit nachgewiesen, ist von E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* (1926) 236 Anm. 1 zurückgewiesen worden.

[1] s. oben S. 310. und 343.

[2] *MDIK.* 19, 1963, 99 Anm. 1.

[3] Vogt I 43. Vgl. dazu auch V. Ehrenberg, *Alexander und Ägypten,* AO. Beih. 7 (1926) 40f. Anm. 1.

[4] s. oben S. 189 Anm. 5. Die Beschreibung enthält keinen Hinweis darauf, daß der Adler moderne Zutat ist.

[5] *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Bronzes* Nr. 939; A.B. Cook, *Zeus* I (1914) 189 Abb. 137. — Bei dem Sarapis Westmacott (*Reinach, Rép. de la stat.* I 193 Taf. 410 A, Nr. 669 B; A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* [1882] 486 Nr. 1) soll der Adler an der Armlehne original sein. Dies erscheint jedoch fraglich, da die Statue auf Zeus ergänzt wurde.

seinem Schoß liegt.[1] Es gibt eine Reihe weiterer Beispiele; der Schwerpunkt liegt in der Kleinkunst.

Angesichts der aufgezeigten Unterschiede zu dem kanonischen Typus mit Chiton und Himation wird die so oft geäußerte Einheitlichkeit der Sarapisikonographie erneut fragwürdig.[2] Castiglione gebührt der Vorrang, mit Nachdruck auf die typologisch verschiedenen Darstellungen hingewiesen zu haben.[3] Freilich beschränkte er seine Kritik auf die Frisurenwiedergabe.

W. Weber[4] glaubte, daß ein wesentliches Merkmal alexandrinisch-hellenistisch religiöser Kunst darin besteht, einen einmal geschaffenen Göttertypus hinsichtlich der Haartracht und Bekleidung nicht mehr zu verändern. Was die Haartracht angeht, kann von einer konzessionslosen Traditionsgebundenheit gewiß keine Rede sein. Dies läßt sich leicht an den Diskussionen gerade über die Frisur und die damit verknüpften Typentrennungen ablesen. Die neuen Erkenntnisse sind durch die seit Weber stark verbreiterte Materialgrundlage bedingt. In gleicher Weise hat sich auch die Erkenntnis hinsichtlich der Bekleidung vertieft und modifiziert. Die Traditionsgebundenheit war offenbar nicht so stark, daß man nicht zu einschneidenden Abänderungen vom offiziellen Kultbild — auch in Alexandria — bereit gewesen wäre.[5]

---

[1] E. Babelon, *Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale* (1897) Nr. 118 Taf. 12. Vgl. auch S. Reinach, *Pierres gravées des Coll. Marlborough et d'Orléans usw.* (1895) Taf. 29,57,6.

[2] So u.a. Amelung, *Vat.Kat.* II 495f. zu Nr. 298; J.G. Milne, *JHS.* 21, 1901, 277; Picard, *Manuel* 879. Unberührt davon bleibt die Feststellung Lippolds (*Sarapis* 115), daß es nur *einen* Typus gibt, der in einer größeren Zahl von wirklichen Repliken vorkommt.

[3] Vor ihm hat sich mehr beiläufig Reynolds 124 in dieser Richtung geäußert. Vgl. auch Kraus, *Sarapiskopf* 93. — Zur Divergenz der Sarapiswiederholungen vgl. Waldhauer, *Ermitage* I 57 zu Nr. 40 und Watzinger 65f.

[4] *Drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion* (1911) 6 Anm. 3 : »Sonst ist er eben nicht mehr Sarapis ... Ich erkenne darin ein tiefes religiöses Motiv von der Alleingültigkeit der einmal geoffenbarten Form der Vermenschlichung des Gottes, wie sie in der griechischen Kunst nicht, durchweg aber in der *ägyptischen* Kunst *rituell* war.«

[5] Für eine Entblößung, die beim sitzenden wie stehenden Sarapis vorkommt, vgl. J. Fink, *Der bildschöne Jüngling* (1963) 31.

Das gewonnene Ergebnis mag dabei behilflich sein, ein berühmtes, in der archäologischen Literatur vielfach hin- und hergeschobenes Relief seinem Standort näherzubringen. Es geht um das hellenistische, m.E. ins spätere 2. Jh. v.Chr. gehörige Weihrelief in München[1], dessen Datierung ebenso umstritten ist wie die Benennung der beiden Götter in der rechten Bildhälfte. Auf den ersten Blick fällt die typologische Verwandtschaft mit dem eingangs behandelten rhodischen Relief in London auf (Abb. 355). Der Name Sarapis für den sitzenden Gott des Münchner Reliefs ist zwar gelegentlich ausgesprochen worden, doch ebenso wurde die Benennbarkeit überhaupt bestritten, da die Götteraussage im Hellenismus zu unkonkret sei. Der Wert trachtgeschichtlicher Überlegungen sollte weder zu hoch noch zu tief veranschlagt werden. Für das Münchner Weihrelief jedenfalls braucht der entblößte Oberkörper einer Benennung auf Sarapis nicht länger im Wege zu stehen.

---

[1] Die ältere Literatur bei H.G. Beyen, *BAntBeschav.* 27, 1952, 1 Anm. 1. Die ungedr. Münchner Diss. von K. Vierneisel, *Hellenistische Votivreliefs. Untersuchungen zum Münchner Opferrelief* (1956) war mir nicht zugänglich. K. Schefold, *AM.* 71, 1956, 219f.; ders., *Griechische Kunst als religiöses Phänomen* (1959) 127 Taf. 15; Thiemann, *Vatergottheiten* 93ff. 98ff. 139 E 11; R. Lullies - M. Hirmer, *Griechische Plastik*² (1960) Abb. 268; U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (1960) 89ff. Abb. 55/6; K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1962) 31; J. Boardman - J. Dörig - W. Fuchs - M. Hirmer, *Die griechische Kunst* (1966) 212f. Abb. 210; H. v. Steuben, *AA.* 1967, 428ff.; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 537 Abb. 629; J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Das hellenistische Griechenland* (1971) Abb. 308; Chr.M. Havelock, *Hellenistische Kunst* (1971) 185f. Abb. 168; H. Rauscher, *Anisokephalie* I (1971) 141ff.; D. Ohly, *Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen* (1972) 20f. Nr. 3 Taf. 32. G.M.A. Richter (in *Mélanges offerts à K. Michalowski* [1966] 625ff.) identifiziert den opfernden Mann mit Euthydemos I. von Baktrien (230-200 v.Chr.). Dieser Versuch erscheint angesichts der schlechten Erhaltung des Kopfes und der chronologischen Diskrepanz zum Reliefstil aussichtslos.

TEIL III

HISTORISCHE UNTERSUCHUNGEN

KAPITEL 9

DAS VERHÄLTNIS DER RÖMISCHEN KAISER EINSCHLIESSLICH HADRIANS ZU SARAPIS UND DEN ÄGYPTISCH-ORIENTALISCHEN GÖTTERN

Sarapis ist auf seinem Weg aus den östlichen Diadochenstaaten auf die italische Halbinsel von Isis begleitet worden; es wird deshalb zwangsläufig im folgenden gelegentlich auch von ihr die Rede sein müssen.[1] Gleichwohl hat sich die Entwicklung beider Gottheiten in ihren neuen Wirkungsbereichen in getrennten und unterschiedlichen Bahnen vollzogen. In Rom und Italien stand zweifellos Isis und ihr Kult im Vordergrund. Die Geschichte des Eindringens der ägyptisch-orientalischen Kulte in Italien und die Hintergründe dieser Bewegung brauchen nicht erneut auf ganzer Breite aufgerollt zu werden.

Die Betrachtung der Sarapisdenkmäler hat in den vorangegangenen Kapiteln einen bemerkenswerten, mehrfach betonten Kontinuitätsbruch innerhalb der Denkmälerproduktion erkennen lassen, der in Kontrast zur langsamen, aber stetig zunehmenden Entfaltung des Sarapiskultes seit dem Späthellenismus steht. Es lohnt sich, diesen merkwürdigen Sachverhalt schärfer ins Auge zu fassen. Die Materiallücke schließt den Osten wie den Westen mit ein. Dies kann kaum ein Zufall der Denkmälerüberlieferung sein. Der Mangel ist umso bemerkenswerter, als bekanntlich einige der frühen Principes Interesse an den orientalischen Kulten zeigten, das aber — was Sarapis anbelangt — eine archäologische Entsprechung vermissen läßt.[2]

Im Anschluß an die hellenistischen Sarapiden aller Genera wird die Denkmälerproduktion etwa von augusteischer bis in spättrajanische Zeit in starkem Maße reduziert. Dies bestätigen auf ihre Weise die epigraphischen Zeugnisse. Eine Durchsicht der von Vidman (mit

---

[1] Zum Verhältnis der Kaiser zu Isis : R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) 222ff.

[2] Die Annahme von F. Cumont, Sarapis und Isis seien schon zu Beginn der Kaiserzeit bis an die Peripherie der römischen Welt vorgedrungen, wird zurückgewiesen von Grimm, *Zeugnisse* 88 Anm. 2.

Ausnahme der ägyptischen) zusammengestellten Sarapisinschriften erbringt im Hinblick auf unsere Fragestellung als Ergebnis, daß die Zahl der ins 1. Jh. n.Chr. gehörigen Inschriften verhältnismäßig klein ist.

Die starke Intensivierung der Denkmälerproduktion seit hadrianischer Zeit läßt sich nur vor dem Hintergrund eines religionshistorischen Vorganges von großem Gewicht verstehen. Den Wirkungszusammenhängen nachzugehen und die bisherigen typologischen Erörterungen für einen bestimmten Zeitabschnitt in den historischen Zusammenhang zu rücken, ist die Absicht dieses Kapitels. Die Frage nach dem zentralen Phänomen: welche tieferen Gründe für die Adaptation des Sarapiskultes in der römischen Welt ausschlaggebend gewesen sind, kann hier nur andeutungsweise beantwortet werden.

Religion wird in der Kaiserzeit nach dem Zusammenrücken von West und Ost entscheidend von den Principes geformt.[1] Kraft ihrer Machtstellung bestimmen sie die offiziellen religiösen Tendenzen und Entwicklungsströmungen. Die Position des Sarapis in der Kaiserzeit hängt folglich wesentlich von der Einstellung des jeweiligen Kaisers zu Sarapis im besonderen und den ägyptisch-orientalischen Göttern im allgemeinen ab.

Es ist deshalb von dem Verhältnis der Kaiser zu Sarapis auszugehen. Am Endpunkt der Untersuchung steht nicht ohne Grund Hadrian; zum einen, weil von den Beziehungen einiger nachhadrianischer Kaiser zu Sarapis schon gelegentlich die Rede war, und zum anderen, weil gerade wegen der Denkmälerarmut die vorhadrianische Zeit bisher kaum unter diesem besonderen Aspekt behandelt worden ist. Zudem kommt dem ersten nachchristlichen Jahrhundert eine besondere Bedeutung innerhalb der Entwicklung des römischen religiösen Lebens zu. Entscheidend schließlich ist die Frage, welche Rolle Hadrian selbst bei der Aufnahme der ägyptischen Götter in das römische Pantheon gespielt hat und inwieweit seine Person die einschneidende Zäsur rechtfertigt.

Lange Zeit hindurch war die Frage kontrovers, ob Italien und die westlichen Provinzen im Hinblick auf die Ausbreitung der ägyptischen

---

[1] W. Derichs, *Herakles. Vorbild des Herrschers in der Antike*, ungedr. Diss. Köln (1950) 1.

Religion als Einheit oder als zwei getrennte Bereiche mit unterschiedlichen Entwicklungen anzusehen seien.[1] Exponenten dieser Kontroverse waren Toutain und Cumont, von denen letzterer sich entschieden für die einheitliche Behandlung von Italien und den westlichen Provinzen ausgesprochen hat. Demgegenüber hat jüngst erneut L. Vidman betont[2], »daß der (ägyptische) Kult in Italien mehr verbreitet und eingewurzelt war als in den (westlichen) Provinzen, daß also Cumont nicht recht hat, wenn er diese beiden Sphären als ein einheitliches, von den fremden Göttern erobertes Gebiet betrachtet«. Die statistische Erhebung Vidmans spricht in diesem Zusammenhang für sich. Demnach stammen aus Italien ungefähr 200 die ägyptische Religion betreffende Inschriften, während die westlichen Provinzen zusammen etwa nur 150 erbracht haben.[3] Die dominierende Stellung Italiens innerhalb des Aufnahmeprozeßes der ägyptischen Kulte in den lateinisch sprechenden Raum wird daraus evident. Italien in erster Linie hat auch als Ausgangsbasis bzw. Zwischenstation auf dem Weg der ägyptischen Kulte in die westlichen Provinzen gedient; direkte Verbindungen zwischen Ägypten und den westlichen Provinzen sind nur in Ausnahmefällen nachzuweisen. Die Fragen nach den die ägyptischen Kulte tragenden Schichten und Kreisen sind für diese Provinzen in der Kaiserzeit ausführlich von Vidman und Grimm beantwortet worden. Vor allem Kaufleute und Sklaven, Legaten und Prokuratoren, subalterne kaiserliche Beamte und Soldaten sind als Träger und Vermittler identifiziert worden.[4]

Die ägyptischen Gottheiten haben seit dem 2. Jh. v.Chr. in verstärktem Maße Zugang auf die italische Halbinsel gefunden[5]; die

---

[1] L. Vidman, *Eirene* 5, 1966, 107ff.; ders., *Isis und Sarapis* 112ff.

[2] L. Vidman, *Eirene* 5, 1966, 109.

[3] Vidman a.O. 119; neuerdings ders., *Sylloge*, passim.

[4] Vidman a.O. 116; ders., *Isis und Sarapis* 106ff.

[5] Vgl. die noch immer brauchbaren Darstellungen bei Th. Keim, *Rom und das Christentum* (1881) 91ff.; G. Lafaye, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie* (1884) 44ff.; E. Caetani Lovatelli, *Der Isiscultus in Rom* in *Römische Essays* (1891) 177ff. und G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*² (1912) 351ff. Außerdem : F. Altheim, *Die Krise der Alten Welt* III (1943) 16ff.; U. Kahrstedt, *Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit*² (1958) 360ff.; K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (1960) 282ff.; P.F. Tschudin, *Isis in Rom* (1962) 13ff.; A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 60ff.; Vidman, *Isis und Sarapis* 95ff. und R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) 70ff. Einiges

Anfänge lassen sich bereits im 3. Jh. v.Chr. verfolgen. Dabei vollzog sich ihre Aufnahme naturgemäß am schnellsten in den Hafenstädten.[1] Träger und Verbreiter des Sarapiskultes in Italien dürften in dieser Frühzeit weniger Kaufleute als in erster Linie Orientalen, d.h. alexandrinische Seeleute, gewesen sein.[2]

Die Wirkungslosigkeit der althergebrachten römischen Götter mußte besonders in und nach den Wirren des 2. punischen Krieges trotz des für Rom günstigen Ausgangs offen zutagetreten. In den nachfolgenden, tiefgreifenden politischen und wirtschaftlichen Veränderungen mußten die ägyptisch-orientalischen Erlösungsreligionen, die ihren Gläubigen Glückseligkeit nicht erst im jenseitigen Leben verhießen, auf fruchtbaren Boden fallen. Die Zeit der Bürgerkriege und Proskriptionen hat das Bedürfnis nach neuen, 'unverbrauchten' Göttern verstärkt. Die Wurzel des Aufstiegs der Sarapisverehrung auf italischem Boden ist letztlich in dem Verfall der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse zu suchen. Die ägyptisch-orientalischen Götter vermochten den unteren, eine kümmerliche und unterdrückte Existenz fristenden Volksschichten einen »seelischen Halt« zu bieten. Die Ausweitung und Einbeziehung gehobener und oberster Schichten haben dagegen zeitweilig zu einer Abwertung und Abschwächung des religiösen Gehaltes und zu einer äußerlichen Adaptation ägyptisierend-orientalischer Formen und Riten geführt. Für das geringe Ansehen des Sarapis in Rom im 2. Jh. v.Chr. ist kennzeichnend, daß der Volkstribun C. Curiatius dem Konsul des Jahres 138 v.Chr. und späteren erbitterten Gegner des Tiberius Gracchus, P. Cornelius Scipio Nasica, als Spottnamen den Namen Sarapio anhängte.[3] Sarapio war ein bei Schlachtopfern beschäftigter Sklave,

---

dürfte die Arbeit von D. Dietrich, *Der hellenistische Isiskult als kosmopolitische Religion und die sog. Isismission*, ungedr. Diss. Leipzig (1966) enthalten. Vgl. den Auszug: *Das Altertum* 14, 1968, 201ff. Weniges auch bei Müller, *Benevent* und J. Schwartz, *ZPE.* 1, 1967, 197ff. Nicht mehr rechtzeitig für eine systematische Auswertung stand mir die Arbeit von Malaise, *Les conditions de pénétration* zur Verfügung.

[1] s. Bosch 273 Anm. 256. Die dort für Kleinasien getroffene Feststellung läßt sich ebenso auf Italien übertragen. Vgl. die wichtige Rolle von Puteoli.

[2] Für die westlichen Provinzen hat dagegen Vidman (*Eirene* 5, 1966, 116) den Ägyptern keine Bedeutung bei der Ausbreitung der ägyptischen Kulte beigemessen. Zustimmend äußert sich Grimm, *Zeugnisse* 94.

[3] *RE.* IV (1901) 1501ff. *s.v. Cornelius Nr. 354* (Münzer).

ein Angehöriger niederster Schichten, der dem Scipio Nasica offenbar ähnlich sah.[1]

Neben auswärtigen Seeleuten haben die verarmten unteren sozialen Kreise[2] und die Halbwelt die Verbreitung des Sarapis und seines Kultes im 2. und 1. Jh. v.Chr. gefördert.[3] Sie bekamen zuerst die Not der Zeit mit dem Verfall des sozialen und politischen Gefüges zu spüren; sie richteten als erste ihre Hoffnungen auf den Sarapis Soter und die übrigen ägyptisch-orientalischen Heilsgötter. In welchem Maße sich unter ihnen auch Alexandriner befanden, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Der theophore Name ist im 1. Jh. v.Chr. in Rom jedenfalls schon derart verbreitet, daß nicht sicher zu entscheiden ist, ob es sich bei dem Maler Serapion, der u.a. 54 v.Chr. ein Kolossalgemälde auf dem Forum malte, um einen Römer oder Alexandriner handelt.[4]

Nach mehreren Kultverboten und Zerstörungen der ägyptischen Heiligtümer in Rom beschloß das Triumvirat im Jahre 43 v.Chr. zwecks Gewinnung der Volksmassen einen Tempel für Isis und Sarapis zu errichten.[5] Wenn dieser Plan aus ungeklärten Gründen offenbar auch nicht zur Ausführung kam, ist ihm gleichwohl zu entnehmen, daß sich die Staatsmacht von derartigen religiösen Konzessionen eine bestimmte Wirkung auf breite Bevölkerungsschichten versprochen haben muß. In die gleiche Richtung weist eine Münzprägung aus den 50er Jahren des 1. vorchristlichen Jahrhunderts mit der Darstellung der Isis-Panthea, die M. Plaetorius Cestianus schlagen ließ.[1] A. Alföldi, der als erster auf die Bedeutung dieser Prägung speziell und auf die anderer Münzen mit den Darstellungen von Symbolen aus dem Isiskult hinwies, hat an seine Entdeckung weitreichende historische und religionspolitische Kombinationen geknüpft, die von der nachfolgenden Forschung allerdings mit Recht in Frage gestellt worden sind. Seine Schlüsse können nach der letzten ausführlichen Behandlung des ganzen Komplexes durch L. Vidman in großen Teilen als erledigt betrachtet werden.[2]

---

[1] s. *RE.* IA (1920) 2394 *s. v. Sarapio Nr. 1* (Münzer).

[2] Solche Schichten nimmt Vidman 393 als Träger der ägyptischen Kulte auch noch im 2. Jh. n.Chr. für Italien an.

[3] R. Meyer, *Die Bedeutung Aegyptens in der lateinischen Literatur der vorchristlichen Zeit,* Diss. Zürich (1961) passim; O. Gigon, *Die antike Kultur und das Christentum* (1966) 99; D. Dietrich, *Das Altertum* 14, 1968, 201.

[4] *RE.* IIA (1923) 1667 *s.v. Serapion Nr. 8* (Lippold); *EAA.* VII (1966) 207 *s.v. Serapion* (Pincelli).

[5] Cass. Dio 47, 15, 4; Wissowa a.O. 352; P.F. Tschudin, *Isis in Rom* (1962) 16f.; Dietrich a.O. 209. Die 59 v.Chr. vom Senat befohlene Zerstörung der Isisaltäre wurde später noch mehrmals ausgesprochen. Die Wirkungslosigkeit derartiger Verbote beleuchtet die Tatsache (Val. Max. I 3, 4), daß der Konsul L. Aemilius Paullus als erster die Zerstörung des Jahres 50. v.Chr. beginnen mußte, weil die ängstlichen Arbeiter es nicht wagten und sich weigerten. Es wird deutlich, wie tief die Existenz der orientalischen Religionen bereits in das Bewußtsein der Zeit eingedrungen war.

Entscheidender noch für das Vordringen der ägyptischen Kulte in Rom und Italien dürfte die Eroberung Ägyptens durch Caesar gewesen sein, in deren Nachfolge eine Zunahme ägyptischer Motive und Symbole in der Wandmalerei von K. Schefold konstatiert worden ist.[3] Der Isiskult war in dieser Zeit bereits so verbreitet, daß der geächtete Ädil M. Volusius ohne Aufsehen, als Isispriester verkleidet und mit einer Anubismaske getarnt, zu Brutus entkommen konnte.[4]

Das Vordringen ägyptischer Kultur und Religion in die römische Welt bis Augustus spiegelt sich in den literarischen Werken von Ennius bis Ovid wider.[5] Deutlich ist der Wandel von einem geographisch-naturkundlichen Interesse an Ägypten bei Ennius, Plautus und Lukrez zu einer tiefer dringenden religiösen Beschäftigung mit den Kulten des Nillandes zu beobachten. Von Tibull hat man sogar angenommen, daß er Isisanhänger war. Die frühen Autoren interessiert Ägypten als Land des Nils[6], als sagenumwobenes Land an der Peripherie der bekannten Welt, als Land fremdartiger Sitten und Gebräuche. Catull deutet den Umbruch an. »Damit treten wir heraus aus den blossen Schilderungen interessanter ägyptischer Realien, von denen die Römer über die Griechen wußten, und werden zum erstenmal mit der existenziellen Gegenwart eines sehr aktiven Teiles von Ägypten in Rom konfrontiert, mit dem der Römer sich auseinandersetzen muß. Damit weist das Ägyptenbild der römischen Autoren seit dieser Zeit zwei Schichten auf: Es bleiben weiterhin die oben genannten, übernommenen Fakten literarisch wichtig, hinzukommen nun aber auch Aussagen über den seit sullanischer Zeit in Rom wichtig gewordenen Kult.«[1]

---

[1] Vgl. A. Alföldi, *SchwMbll.* 5. 1954, 25ff.; ders., *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 62f. und Malaise, *Inventaire* 240 Nr. 443g.

[2] Vidman, *Isis und Sarapis* 101ff.

[3] *Vergessenes Pompeji* (1962) 47.

[4] Val. Max. VII 3, 8; Appian, *bell. civ.* IV 47. Dazu zuletzt: Vidman, *Isis und Sarapis* 16 Anm. 34.

[5] Umfassend dazu Meyer a.O. s. jetzt auch Malaise, *Les conditions de pénétration* 244ff.

[6] s. B. Postl, *Die Bedeutung des Nil in der römischen Literatur, mit besonderer Berücksichtigung der wichtigsten griechischen Autoren,* Diss. Wien 1965 (1970).

Sarapis selbst wird von den vorchristlichen römischen Autoren nur selten genannt.[2] Cicero, der einige Zeit im Osten war und zahlreiche Ägypten betreffende Notizen hinterlassen hat, erwähnt ihn nur zweimal.[3] Varro führt ihn zuerst auf, bedient sich dabei aber eines ironischen Untertons, ähnlich wie Tibull, der beste Kenner des ägyptischen Zeremoniells, für Isis. Properz mit der an sich »eindeutig negativsten Haltung zu den ägyptischen Erscheinungen« erhält dadurch besondere Bedeutung, daß bei ihm erstmals die Identifikation Io-Isis begegnet.

Mit dem Ende des 2. Triumvirates gerieten die ägyptischen Kulte, die bis dahin für wenige Jahre bei der Staatsführung Duldung und sogar Förderung genossen hatten, infolge der Verbindung des Marcus Antonius mit Kleopatra VII. in Mißkredit.[4] Antonius ließ sich bekanntlich als Osiris darstellen.[5]

Im Westen konnten der Sarapis- und Isiskult als Religionen des Staatsfeindes nicht auf die Sympathien des ersten Princeps rechnen, wie das Verbot, Kapellen für die ägyptischen Götter innerhalb des Pomerium zu errichten, zeigt.[6] Interessante Aspekte über den Religions- und Machtkampf der Kontrahenten Octavian und Marcus Antonius hat K. Kraft[1] aus der Stellung des Mausoleum des Augustus, die dieses in der Auseinandersetzung mit dem des Marcus Antonius einnimmt, abgeleitet.

---

[1] Meyer a.O. 163f.

[2] Varro, *de lingua lat.* V 57 (Meyer 13ff.); *saturae Menipeae* 152 (Meyer 19f.). Sekundärzitate aus Aug., *civ. dei* 18, 5 (Meyer 21f.) und Tert., *nat.* 1, 10, 17 (Meyer 24f.). — Catull 10,26 (Meyer 27).

[3] Cicero, *in Verr.* 2,66 (160); *de nat. deor.* 3,19 (47).

[4] Nach Cass. Dio 50,57,1 erklärte Augustus, man solle Marcus Antonius nicht mehr Antonius, sondern *Σαραπίων* nennen. Damit sollte dieser wie vor ihm P. Cornelius Scipio Nasica verspottet werden.

[5] Cass. Dio 50,5,3.

[6] Cass. Dio 53,2,4 (28 v.Chr.). Agrippa hat 21 v.Chr. das Verbot noch weiter ausgedehnt und verschärft (Cass.Dio 54,6,6). H.R. Graf, *Kaiser Vespasian. Untersuchungen zu Suetons Vita Divi Vespasiani* (1937) 60 : »Wäre Augustus bei Actium unterlegen, so wäre Serapis der dominus imperii geworden.« Zu Augustus und den ägyptischen

Augustus setzte den östlichen religiösen Einflüssen bekanntlich seine Apollonpropaganda entgegen.[2] Freilich konnte er nicht verhindern, daß man ihn in stereotyper Pharaonentracht und -haltung, ikonographisch gänzlich unkenntlich, darstellte. So an der Außenseite der Ostwand des Tempels von Dendera. Dort steht der Kaiser in Schurz mit Götterbart und hoher Götterkrone dem Gott Harsomtus in anbetender Gebärde gegenüber und reicht ihm mit der Linken eine Lotosblüte.[3] In dieser formelhaften Schematisierung werden fast alle römischen Kaiser bis tief ins 3. Jh. n.Chr. auf ägyptischen Tempelwänden dargestellt. Sie lassen sich allein aufgrund der beigegebenen Namenskartuschen unterscheiden. Da in der frühen und mittleren Kaiserzeit selbst so kurzregierende Kaiser wie Galba und Otho und ein Ägypten so wenig geneigter Kaiser wie Tiberius in dieser Form — u.a. auf den Tempelwänden von Philae, Dendera und Esnah — abgebildet werden, sind aus dieser Tatsache keine Rückschlüsse auf das Verhältnis des jeweiligen Kaisers zu den ägyptischen Kulten möglich.

Göttern : P. Lambrechts, *Augustus en de Egyptische godsdienst*, *MededKlgVlaamAcad.* 18,2 (1956); A. Hermann, *JbAChr.* 3, 1960, 36; I. Becher, *Das Altertum* 11, 1965, 40ff.; Malaise, *Les conditions de pénétration* 378ff. Welches Zerrbild von Kleopatra die unablässige Propaganda Octavians hinterlassen hat, zeigt sich bei I. Becher, *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur*, Dtsch. Akad. der Wiss. zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswiss. 51 (1966). Nicht zugänglich war mir L. Kákosy, *Augustus és Egyptiom*, *Antik Tanulmányok* 14, 1967, 307ff. — Wie stark die *offizielle* Mißachtung all dessen war, was mit Ägypten zusammenhing, entnimmt man z.B. der *Aeneis* 8, 685ff.; bes. 698 das hohnvolle *latrator Anubis*. Augustus selbst lehnte einen Besuch des memphitischen Apisstieres mit dem spöttischen *λέγων θεούς, ἀλλ' οὐχὶ βοῦς προσκυνεῖν εἰθίσθαι* ab (Cass.Dio 51,16,5 und Sueton, *Augustus* 93). Ernstzunehmender und selbstverständlicher klingen gelegentliche Äußerungen weniger loyaler Dichter wie z.B. Ovid, *ex ponto* 1, 1, 37ff.

[1] *Historia* 16, 1967, 189ff.

[2] Umsichtig abgehandelt von E. Simon, *Die Portlandvase* (1957) 30ff.

[3] Fr. W. v. Bissing, *Denkmäler ägyptischer Skulptur* (1914) Taf. 118; s. auch Th. Schreiber, *Expedition E. Sieglin* I (1908) 158 Abb. 95 und v. Bissing a.O. Text zu Taf. 119; weitere Beispiele bei Milne, *History* 2ff. — Allgemein zum Thema : E. Winter, *Untersuchungen zu den ägyptischen Tempelreliefs der griechisch-römischen Zeit* (1968).

Auf die Frage, warum er Alexandria schonen werde, hat Octavian nach der Eroberung der Stadt vor den Alexandrinern im Gymnasium u.a. als Grund die Schönheit und Größe der Stadt und ihres Gottes Sarapis genannt.[1] Damit ergibt sich ein bezeichnender Zug seiner Religionspolitik. Trotz aller demonstrativen Traditionsverbundenheit mit den überkommenen altrömischen Kulten war er als Staatsmann auch auf einen Ausgleich zwischen West und Ost bedacht und stand einer provinziell-eigenständigen Religionsentwicklung nicht im Wege.[2] Eine gewaltsame Unterdrückung des obersten Stadtgottes Sarapis wäre bei der leicht erregbaren Bevölkerung Alexandrias kaum ohne Folgen geblieben.

Unter Tiberius verhärtet sich die Einstellung zu den ägyptischen Kulten, wobei der bekannte Skandal des Decius Mundus, der in der Rolle des Anubis Paulina, die Gattin eines angesehenen römischen Bürgers, im Isisheiligtum unter der Mitwisserschaft der Priester verführte, wohl mehr als Vorwand diente.[3] Decius Mundus wurde verbannt, die Priester getötet, das Heiligtum zerstört und das Kultbild als Ausdruck tiefster Verachtung im Tiber versenkt. Tiberius wollte mit diesen demonstrativ harten Maßnahmen ein Exempel statuieren. Offenbar wollte und mußte man sich rigoros der Überschwemmung des kulturellen und religiösen Lebens in Rom durch östliche Einflüsse widersetzen.

Als sich Germanicus, Enkel des Marcus Antonius, im Frühjahr 19 n.Chr. in Alexandria und der Chora aufhielt[4], wurde er von Tiberius sicher nicht ausschließlich deshalb scharf vor dem Senat gerügt, weil er die *instituta Augusti* übertreten hatte, sondern auch, weil aufgrund seiner Beliebtheit in Rom befürchtet werden mußte, er könne den östlichen religiösen Strömungen indirekt Vorschub leisten. Die Motivation für seine Ägyptenreise ist freilich weder in machtpolitischen Erwägungen noch in dem Bildungsbedürfnis zu suchen, die kuriosen Altertümer am Nil kennenzulernen. Seine Reise durch die Chora nach Erledigung der Aufgaben in Alexandria spricht nicht dagegen. Weingärtner hat in der letzten ausführlichen Behandlung der Ägyptenreise des Germanicus betont, daß es vor allem die Sorge gewesen ist, die Hungersnot in Alexandria könne sich zu einer Gefährdung der öffentlichen Ordnung ausweiten, die den Prinzen nach Ägypten führte. Dabei hat er die Übertretung des Einreiseverbotes des Augustus wohl bewußt in Kauf genommen. Die gereizte Reaktion des Tiberius wird erst vor dem dynastischen und politischen Hintergrund verständlich. Er fürchtete offenbar weiterhin, die Beliebtheit des Prinzen innerhalb breiter Kreise der Bevölkerung könnte dem Thron gefährlich werden.[1]

---

[1] Gleichwohl erscheint mir die Ansicht von P.F. Tschudin, *Isis in Rom*, Diss. Basel (1962) 46 Anm. 69 nicht ganz zutreffend; s. dagegen : S. Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, *SBLeipzig* Bd. 113 H.5 (1968) 98 mit dem Hinweis auf die in Vorbereitung befindliche Arbeit von I. Becher (*Studien zu Religion und Politik des Augustus*), die inzwischen als Leipziger Habilitationsschrift abgeschlossen ist.

[2] Vgl. D.G. Weingärtner, *Die Ägyptenreise des Germanicus*, Papyrologische Texte und Abhandlungen 11 (1969) 145.

[3] Iosephus, *ant. Iud.* 18,4 (65ff.). Vgl. Weingärtner a.O. 145 mit Anm. 106. Ausdrücklich werden bei Sueton, *Tiberius* 36 und Tacitus, *ann.* II 85 die ägyptischen und jüdischen Kulte als von Tiberius unterdrückt genannt.

[4] Zum Ägyptenbesuch des Germanicus : E. Koestermann, *Historia* 7, 1958, 348ff.; W.F. Akveld, *Germanicus*, Historische Studies 18 (1961) 94ff.; H. Braunert, *Die Binnenwanderung*, Bonner Historische Forschungen 26 (1964) 201 mit Anm. 22; Weingärtner a.O., der alle Einzelheiten der Überlieferung, die staatsrechtlichen Probleme und die verschiedenen Stationen der Reise behandelt. Nicht mehr rechtzeitig erschien : D. Hennig,

Die Machtübernahme durch Caligula bringt einen deutlichen Umschwung in der offiziellen Beurteilung der ägyptischen Kulte: Sie erfreuen sich kaiserlicher Anerkennung und Protektion.[2] Auf dem

---

Zur Ägyptenreise des Germanicus, Chiron 2, 1972. — Den Ägyptenbesuch des Germanicus hat Fr. Matz,*MarbWPr.* 1964, 27 mit dem Silberteller von Aquileia in Verbindung gebracht, in dessen Hauptfigur er nach älteren Vorschlägen (s. die Aufstellung von H. Möbius in *Festschrift Fr. Matz* [1962] 89) Germanicus erkennt; bestritten von H. Möbius (*AA.* 1965, 867ff.), der seinerseits an Marcus Antonius denkt; ebenso H.-P. Bühler, *Antike Gefäße aus Chalcedonen,* Diss. Würzburg (1966) 51. 118 Anm. 26 und D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius,* Coll. Latomus 94 (1967) 116. G. Hafner (*AA.* 1967, 218) identifiziert die stehende Figur neuerdings als Plutos; wiederholt *Athen und Rom* (1969) 200. Zuletzt behandelt von Th. Kraus, *Das römische Weltreich,* Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) Abb. 370 b und F.L. Bastet, *BAntBeschav.* 44, 1969, 143ff.

[1] Natürlich erscheint auch er 'ägyptisiert' auf Tempelwänden : Milne, *History* 12ff.; Jucker, *Aegyptiaca* 316 Abb. 42 (?). Zum Verhältnis des Kaisers zu den ägyptischen Kulten vgl. jetzt auch Malaise, *Les conditions de pénétration* 389ff.

[2] H.P. L'Orange, *SOsl.* 21, 1941, 105ff.; F. Altheim, *Die Krise der Alten Welt* III (1943) 17f.; P. Lambrechts, *BInstHistBelgeRom.* 28, 1953, 219ff.; E. Köberlein, *Caligula und die ägyptischen Kulte,* Beitr. zur klass. Phil. H.3 (1962); Malaise, *Les conditions de pénétration* 395ff. Kritisch zu Köberlein äußert sich D. Dietrich, *Das Altertum* 14,

Marsfeld, außerhalb des Pomeriums zwischen Pantheon und den Schranken der Saepta, wird ein *Iseum et Serapeum* errichtet, dessen Giebel in Bogenform auf eine enge Verbindung mit Alexandria schließen läßt.[1]

Im Privatleben des Caligula selbst führte die sklavische Anlehnung an alles Ägyptische bis zum Exzeß der Geschwisterehe. Nach Sueton[2] dachte er zeitweilig daran, den Regierungssitz nach Alexandria zu verlegen. Der späte Einfluß seines von ihm hoch verehrten Urgroßvaters Marcus Antonius ist nicht zu unterschätzen. Die Vorliebe für Ägyptisches wird zum dynastischen Programm. Im 2. Jahr des Caligula (= 37/8 n.Chr.) erscheint erstmals Apis in der alexandrinischen Münzprägung.[3]

Unter Claudius (3. Jahr = 42/3 n.Chr.) beginnen, wie mehrfach betont, die alexandrinischen Prägungen mit Sarapisdarstellungen, ohne daß der unmittelbare Anlaß bislang geklärt wäre.[4] Ausschlaggebend für die Aufnahme des Gottes in den alexandrinischen Typenbestand kann sicher nicht allein seine Funktion als Fruchtbarkeitsgott gewesen sein, wie angenommen worden ist.[5] Die Billon-Emissionen des Jahres 42/3 n.Chr. bleiben für die Regierungszeit des Claudius freilich Einzelgänger.[6]

1968, 210, der die religionshistorische Position Caligulas innerhalb einer kontinuierlichen Entwicklung sieht und den Kaiser nur als »krönenden Abschluß« betrachtet. Vgl. auch Vidman, *Isis und Sarapis* 169. — Zu der bei Köberlein a.O. 29ff. vorgeschlagenen Deutung der 'Venus vom Esquilin' auf Drusilla vgl. Helbig^4 II (1966) Nr. 1484 (Parlasca). Abzulehnen ist die Datierung von Chr. Hofkes-Brukker, *BAntBeschav.* 36, 1961, 3. Zuletzt : W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 242f. Abb. 263/4 und B. Sismondo Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (1970) 133.146 Abb. 165/6.

[1] P. Hommel, *Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit* (1954) 49; ders., *IstMitt.* 7, 1957, 12f.; E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* I (1961) 510f.; Malaise, *Inventaire* 208ff. Nr. 391.

[2] *Caligula* 49.

[3] *Dattari* 112; *Hunterian Coll.* III 406 Nr. 28.

[4] *BMC.Alex.* 78; *Demetrio* 609.

[5] Vogt I 25.

[6] Claudius auf der Tempelwand von Philae : Milne, *History* 20 Abb. 19. Vgl. jetzt auch Malaise, *Les conditions de pénétration* 401f. Ganz abgesehen von den Kulten hat Claudius wenig Sinn und Geschick der alexandrinischen Art gegenüber aufgebracht, wie dem P. Lond. 1912 zu entnehmen ist : V.A. Tcherikover - A. Fuks, *Corpus Papyrorum Judaicarum* II (1960) Nr. 153 (dazu : L. Koenen, *Gnomon* 40, 1968, 254).

Mehrere Indizien sprechen dafür, daß auch Nero, wenn auch nicht speziell für Sarapis und seinen Kult[1], so doch für Ägypten und Alexandria sehr empfänglich war.[2] Einflußgebend dürften seine Erzieher Seneca[3] und der stoische Philosoph und ägyptische Priester Chairemon[4], Verfasser von *Αἰγυπτιακά,* gewesen sein.

Zwei Reisen hatte Nero nach Alexandria geplant, beide kamen jedoch nicht zustande. Ungünstige Vorzeichen verhinderten 64 n.Chr. die erste[5], während die zweite, bei der er im Frühjahr 68 n.Chr. in Alexandria einzutreffen gedachte, wegen der einsetzenden Unruhen am Ende seines Lebens nicht ausgeführt werden konnte.[6] Diese Reisepläne haben aber, soweit sich erkennen läßt, ihre Wurzeln primär in der Hoffnung, in Alexandria den aufnahmebereitesten Boden für sein exaltiertes Künstlertum zu finden. Bekanntlich klatschten Alexandriner bei seinem ersten öffentlichen künstlerischen Auftreten in Neapel am lautesten.[7] In dieser Richtung ist wohl auch die Überlieferung zu verstehen, Nero habe bei den Tumulten an seinem Lebensende zu seiner Rettung auf den Thron verzichten und um die Statthalterschaft von Ägypten bitten wollen. In Neros 11. Jahr = 64/5 n.Chr. tritt Sarapis auf alexandrinischen Bronze-Drachmen erstmals in ganzer Gestalt sitzend auf[8], aus bedeutsamem Anlaß. Sarapis wird auf diese Weise mit Zeus gleichgestellt. Beide Götter gelten als Retter des Kaisers vor der frühzeitig gescheiterten pisonischen Verschwörung.

---

[1] Nach Sueton, *Nero* 56 war er, allerdings nur kurzfristig, dem Kult der *Dea Syria* gewogen.

[2] G. Schumann, *Hellenistische und griechische Elemente in der Regierung Neros,* Diss. Leipzig (1930) 7ff.; U. Wilcken, *APF.* 5, 1913, 183; J. Vogt, *Römische Politik in Ägypten,* AO. Beih. 2 (1924) 20ff; Malaise, *Les conditions de pénétration* 403ff. — Zur Angleichung seines Porträts an das Alexanders und der Diadochen : H.P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 57ff.

[3] Schumann a.O. 7 mit Anm. 2. Vgl. außerdem R. Turcan, *Sénèque et les religions orientales,* Coll. Latomus 91 (1967) und die dazugehörigen Rezensionen von K. Abel, *Gnomon* 40, 1968, 418ff. und *Gymnasium* 76, 1969, 159f.

[4] H.R. Schwyzer, *Chairemon* (1932).

[5] Sueton, *Nero* 19; Tacitus, *ann.* XV 36. Ebenda heißt es, nachdem er die Reisepläne aufgegeben hatte : *provincias Orientis, maxime Aegyptum, secretis imaginationibus agitans.*

[6] Neros Reisepläne : Schumann a.O. 14ff.

[7] Sueton, *Nero* 20. Schon bei seinem Regierungsantritt spendeten die Alexandriner lautstark Beifall : Schumann a.O. 8ff.

[8] *Dattari* 280.

Die Regierungszeit des Galba und Otho war viel zu kurz zur offiziellen Dokumentation eventueller Ägyptenneigungen. Die Darstellung der Kaiser auf ägyptischen Tempelwänden läßt — wie bereits gesagt — nicht auf eine Vorliebe für Ägyptisches schließen.[1] Darstellung und Kartusche des Vitellius fehlen unerklärlicherweise (vielleicht ist es ein Zufall) auf ägyptischen Tempelwänden.[2]

Vespasian ist nach Octavian der zweite Herrscher, der Ägypten aufgesucht hat.[3] Dabei führten ihn ebenso wie Octavian ausschließlich machtpolitische Überlegungen ins Nilland. Wie dieser vor ihm nahm er Ägypten aufgrund seiner wichtigen Funktion als Kornkammer Roms in Besitz. Damit konnte er entscheidenden Druck auf die stadtrömischen Vorgänge ausüben. Der Präfekt von Ägypten, Tiberius Iulius Alexander[4], ließ als erster seine Legionen am 1. Juli 69 n.Chr. auf den Namen Vespasians schwören.[5] Der Kaiser betrachtete später dieses Datum als seinen Regierungsbeginn, obwohl sein Vorgänger Vitellius erst zu Ende des Jahres 69 n.Chr. um sein Leben gebracht wurde. Vespasians Name erscheint erstmals auf einem Ostrakon aus Theben, das auf den 15. August 69 n.Chr. datiert ist.[6]

Als Zeichen seiner persönlichen Anwesenheit mag sein Bildnis in Sphinxform verstanden werden.[1] Die Darstellung eines römischen Kaisers in diesem Typus steht innerhalb der römisch-ägyptischen Kunst einzig dar, jedoch lebt hier altägyptische und ptolemäische Tradition in gleicher Weise formal wie bedeutungsmäßig fort.[2]

---

[1] Milne, *History* 26 Abb. 23.

[2] Milne, *History* 28. Der Aufsatz von C. Préaux, *Le règne de Vitellius in Égypte* in *Mélanges G. Smets* (1952) 571ff. war mir erst nachträglich zugänglich.

[3] Zu Vespasian in Alexandria und im Sarapeum : W. Weber, *Iosephus und Vespasian* (1921) 250ff.; Bosch 150 Anm. 217; K. Scott, *The Imperial Cult under the Flavians* (1936) 9ff.; H.R. Graf, *Kaiser Vespasian. Untersuchungen zu Suetons Vita Divi Vespasiani* (1937) 58ff.; S. Morenz, *WürzbJbAltWiss.* 4, 1949/50, 370ff.; Ph. Derchain, *ChrEg.* 28, 1953, 261ff.; ders. — J. Hubaux, *Latomus* 12, 1953, 38ff.; A. Henrichs, *ZPE.* 3, 1968, 51ff. Zum Verhältnis des Vespasian zu den ägyptisch-orientalischen Kulten jetzt: Malaise, *Les conditions de pénétration* 407ff. — Der Zeitpunkt der Ankunft Vespasians in Alexandria ist umstritten (Henrichs a.O. 53f.). Mit Sicherheit hat er bis Ende Januar 69 n.Chr. die Stadt erreicht, vielleicht aber schon Ende November des vorangegangenen Jahres (Henrichs a.O. 55 Anm. 15).

[4] Literatur bei Henrichs a.O. 52 Anm. 4.

[5] Sueton, *Vespasian* 6.

[6] Henrichs a.O. 53.

Die antike Überlieferung und ihre Quellen waren auf vielfache Weise bestrebt, Vespasian mit Sarapis in Verbindung zu bringen. Vespasian soll auf seinen ausdrücklichen Wunsch hin das alexandrinische Sarapeum allein aufgesucht haben, um dort Sarapis nach dem Bestand seiner Herrschaft zu fragen.[3] Berichtet wird auch von Wunderheilungen Vespasians an einem Blinden und einem Verkrüppelten.[4] Die Frage nach der Historizität erübrigt sich. Herrscherliche Wunderheilungen sind geläufige Topoi, die in einer weit zurückreichenden Tradition stehen.

In die gleiche Richtung weist der in jüngster Zeit mehrfach behandelte P. Fouad 8.[5] Die grundlegende und allgemein akzeptierte oder nur wenig variierte Lesung der entscheidenden, aber korrupten Stelle wird A.D. Nock verdankt.[1] Der Papyrus enthält die Akklamationen der Alexandriner für Vespasian nach dessen Ankunft in Alexandria.[2] Z. 12ff. :

---

[1] Kopf einer Kalksteinsphinx : Jucker, *Aegyptiaca* 312ff. Abb. 33/4. Obwohl M. Wegner in G. Daltrop - U. Hausmann - M. Wegner, Die *Flavier* (1966) 74 *s.v. Kairo* den Kopf wieder aus der Vespasiansikonographie ausscheiden möchte, halte ich Juckers Identifizierung für überzeugend. Material und periphere Entstehung erklären die geringfügigen Abweichungen vom stadtrömischen Bildnis des Kaisers. Jucker zustimmend : S. Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, *SBLeipzig* Bd. 113 H.5 (1968) 117. Für nicht völlig gesichert hält die Identifikation : C.C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (1968) 231.

[2] z.B. Sesostris III. in Sphinxform (New York) : *EAA*. VII (1966) 230 Abb. 293; K. Lange - M. Hirmer, *Aegypten*² (1957) Abb. 106. — Für ptolemäische Zeit vgl. die Tazza Farnese. Für den liegenden Sphinx hat J. Charbonneaux, *MonPiot* 50, 1958, 85ff. an Ptolemaios V. Epiphanes gedacht; bestritten von F.L. Bastet, *BAntBeschav*. 37, 1962, 21, für den der Sphinx lediglich auf Ägypten hinweist. Zur Tazza Farnese zuletzt : *EAA*. VII (1966) 637f. *s.v. Tazza Farnese* (Bastet); B. Segall, 119./120. *BWPr*. 1966, 32ff.; H.-P. Bühler, *Antike Gefäße aus Chalcedonen*, Diss. Würzburg (1966) 46ff. Nr. 8; J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Das hellenistische Griechenland* (1971) Abb. 336; Chr.M. Havelock, *Hellenistische Kunst* (1971) Farbtaf. IV. Weitere Literatur: Grimm, *Zeugnisse* 123 Anm. 2.

[3] Sueton, *Vespasian* 7, 1; Tacitus, *hist*. IV 82,1. Literatur s. oben S. 371 Anm. 3.

[4] Sueton, *Vespasian* 7,2; Tacitus, *hist*. IV 81; Cass. Dio 66,8,1. Literatur s. oben S. 371 Anm. 3. Zuletzt Henrichs a.O. 65ff.

[5] R. Merkelbach, *APF*. 16, 1958, 111f. und Nr. 1115; V.A. Tcherikover - A. Fuks, *Corpus Papyrorum Judaicarum* II (1960) Nr. 418a; M. David - B.A. v. Groningen - E. Kiessling, *Berichtigungsliste der griechischen Papyrusurkunden aus Ägypten* IV (1964) 31 P. Fouad 8.

> *Οὐεσπ]ασιανός, εἷς σωτὴρ καὶ ε[ὐεργέτης, Ἄμμων]ος υ[ἱ]ὸς ὁ ἀνατέλλων ε[ἰς ἅπαντα τὸν αἰῶν]α · φύλαξον ἡμῖν αὐτ[ὸν ὑγιέα, ὦ κύρι]ε σεβαστέ · εὐεργέτα Σάρ[απις ὁ νέος, τῇ ἀληθεί]α̣ Ἄμμωνος υ[ἱ]ὸς καὶ ἁπλ[ῶς θεός εἶ.*

Vespasian wird zum *νέος Σάραπις*. An ihn knüpft sich die neue Heilserwartung der Alexandriner. Vespasian ist »einziger« Heiland, Wohltäter und wie der Ahnherr aller späteren Ägyptenbesucher, Alexander, Sohn des Ammon.[3] Bewußt wird er in eine bis auf Alexander d. Gr. und darüber hinaus die Pharaonen zurückreichende Tradition gestellt. Titel, die sie nach der Thronübernahme verkündeten, kehren bei Vespasian wieder.[4] Wie jeder König von Ägypten ist er Sohn des Rê, wie die meisten seiner Vorgänger ist er *θεός*.[5]

Die in den zitierten Quellen betont herausgestellten Beziehungen Vespasians zu Sarapis müssen gerade bei einem so pragmatisch-nüchternen, kritisch-reservierten, illusions- und mystifikationslosen Mann vom Schlage Vespasians überraschen. Ihnen steht nach seiner Abreise aus Alexandria nichts Entsprechendes gegenüber. In Rom blieb die Stiftung einer riesenhaften, von 16 Putten umgebenen Nilstatue für das *Templum Pacis* die einzige alexandrinische Reminiszenz.[6] Umstritten ist dabei, ob der Statue ein bestimmter Platz innerhalb eines bewußt-programmatischen (uns verlorenen) Bildzusammenhanges zukommt.[1]

---

[1] *JRS.* 47, 1957, 118 Anm. 28.

[2] Der folgende Text hält sich an die neuesten Lesungen und Ergänzungen von L. Koenen, *Gnomon* 40, 1968, 256 Nr. 418a. Vgl. auch J. Bergman, *Ich bin Isis. Studien zum memphitischen Hintergrund der griechischen Isisaretalogien,* Acta Universitatis Upsaliensis, Historia Religionum 3 (1968) 111 Anm. 5 und D.G. Weingärtner, *Die Ägyptenreise des Germanicus,* Papyrologische Texte und Abhandlungen 11 (1969) 77 Anm. 69.

[3] Sarapis wird z.B. bei Diodor I 25,2 mit Ammon identifiziert.

[4] s. A. Henrichs, *ZPE.* 3, 1968, 74f.

[5] Unbegründet ist die Skepsis von Henrichs a.O. 59 Anm. 25. s. dazu P. Bureth, *Les Titulatures impériales dans les papyrus, les ostraca et les inscriptions d'Égypte* (1964) 39 (Vespasian).

[6] Plinius, *n.h.* 36, 58. Vgl. auch Adriani, *Repertorio* II Nr. 194. — Unabhängig von der Materialverschiedenheit und dem Fundort auf dem Marsfeld wird man sie

Wenn Vespasian als *νέος Σάραπις* gefeiert wurde, darf man daraus keinesfalls eine Vorliebe des Princeps für diesen Gott ableiten oder etwa einen allgemeinen Anstieg an Sarapisdenkmälern erwarten. Vespasian hatte mit Sicherheit, seinem Naturell entsprechend, keine persönliche Bindung an die östlichen religiösen Strömungen. Er betrat aber im Gegensatz zu Octavian das Nilland ohne Antipathien und ohne Gewalt, und die alexandrinische Priesterschaft wußte seine persönliche Anwesenheit zu Propaganda- und Missionszwecken zu nutzen.[2] Sarapis sollte in möglichst enge Kommunikation mit dem neuen Herrscher gebracht werden. Dem wird sich dieser kaum widersetzt haben können, solange er auf das Wohlwollen der Alexandriner angewiesen war und sich in Alexandria, der für sein Herrschertum entscheidenden Stadt, aufhielt.

Welche Bedeutung der Nachricht des Flavius Iosephus[3] zukommt, Vespasian und Titus hätten die Nacht vor ihrem jüdischen Triumph *πλησίον τοῦ τῆς Ἴσιδος ἱεροῦ* zugebracht, ist schwer abzuschätzen. Der Zeugniswert dieser Notiz ist umstritten. Nicht unbedingt ist dahinter eine Anspielung zu vermuten. Da Iosephus ausdrücklich von *πλησίον* spricht und der Isistempel außerhalb des Pomerium lag, ist durchaus anzunehmen, daß Vespasian und Titus zufällig in der Nachbarschaft des Isisheiligtums auf ihren Triumpheinmarsch in die Stadt warteten.[4]

---

sich in der Art der vatikanischen Nilstatue zu denken haben : Helbig^4 I (1963) Nr. 440 (Fuchs). Die Putten symbolisieren die Ellenzahl (*πήχεις*) des Nilanstiegs; s. Plinius, *n.h.* 36, 58; Philostrat, *imag.* 1,5; Lukian, *rhet.praec.* 6. Nach der Ankunft Vespasians in Alexandria kam es zu einer besonders hohen Nilflut : Cass. Dio 65,8,1.

[1] Vgl. Fr.W. v. Bissing in *Antike Plastik, W. Amelung zum 60. Geburtstag* (1928) 28.

[2] Deshalb wird m.E. die Rolle der ägyptischen Götter falsch beurteilt, wenn H.R. Graf, *Kaiser Vespasian. Untersuchungen zu Suetons Vita Divi Vespasiani* (1937) 57.59 glaubt, erst die ägyptischen Götter hätten Vespasian die *auctoritas* und *maiestas*, die er durch seine Abstammung nicht aufweisen konnte, gegeben, und erst sie hätten ihn vor aller Welt zum berufenen Herrscher gemacht.

[3] *bell. Iud.* VII 5,4.

[4] Falsch ist die Behauptung, Vespasian und Titus hätten die Nacht *im* Isistempel verbracht : G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*^{2} (1912) 353; Bosch 150 Anm. 217; Vidman, *Isis und Sarapis* 107; R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) 233f. und andere Forscher.

In den Wirren nach Neros Tod entkam Domitian beim Sturm der Vitellianer auf das Kapitol seinen Verfolgern auf das jenseitige Tiberufer in der Verkleidung eines Isispriesters innerhalb einer Prozession.[1] Domitian hat das 80 n.Chr. abgebrannte Heiligtum der Isis und des Serapis[2], dessen Neubau schon Titus[3] begonnen hatte, vollendet.[4] Auf der linken Fassadenwand des Chnumtempels von Esnah sehen wir Domitian — im üblichen Pharaonenschema[5] —, wie er zu Chnum geführt wird.[6] In gleicher Weise ist er am Doppeltempel des krokodilköpfigen Sobek (Suchos) und des falkenköpfigen Haroeris in Kôm Ombo[7] dargestellt, sowie auf einer Stele. Fr.W. v. Bissing hat bei der rechts stehenden Figur vorsichtig an Domitian gedacht.[8]

G. Daltrop[9] und H.W. Müller[10] haben den Porträtkopf einer Beneventer Dioritstatue in altägyptischem Pharaonenschema als Bildnis des Domitian angesprochen (Abb. 363). Diese Identifikation ist nicht allein aufgrund der Übereinstimmung[11] mit den gesicherten Köpfen dieses Kaisers erwägenswert, sondern auch aus religionshistorischen Überlegungen. Denn in Benevent hat ein römischer Beamter, dessen Namen aus dem hieroglyphischen Text Müller in Rutilius Lupus emendiert hat[1], zwei Obelisken errichtet, die in überschwenglichen, aber ungelenken Worten dem Lobpreis Domitians dienen. Den gleichlautenden Inschriften ist weiterhin zu entnehmen, daß der Großen Isis, der Herrin von Benevent, und ihren Mitgöttern ein Tempel (wahrscheinlich von Domitian selbst) errichtet wurde[2] :

---

[1] Sueton, *Domitian* 1; Tacitus, *hist.* III 74,1. Ein *sacerdos Isidis Capitoli(nae)* : K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (1960) 282 Anm. 3.

[2] Cass. Dio 66,24,2.

[3] Titus hat im Frühjahr 71 n. Chr. Ägypten besucht (s. A. Henrichs, *ZPE.* 3, 1968, 60 mit Anm. 27); in Memphis hat er an Apisriten teilgenommen (Sueton, *Titus* 5) : A. Hermann, *JbAChr.* 3, 1960, 36 mit Anm. 28. Ebenda wird ein Relief aus dem Hauptgrab der Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa mit Titus in Verbindung gebracht. — Titus auf der Wand des Ammon-Rê-Tempels von Latopolis : Milne, *History* 32 Abb. 26. s. jetzt auch die Bemerkungen bei Malaise, *Les conditions de pénétration* 413f.

[4] E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* I (1961) 510f. Die in ägyptisierendem Stil ausgeführten Säulenschäfte im Museo Capitolino (Helbig[4] II [1966] Nr. 1194) gehören möglicherweise zu dem domitianischen Neubau.

[5] Zum Typus Fr.W. v. Bissing, *Denkmäler ägyptischer Skulptur* (1914) Text zu Taf. 119; Jucker, *Aegyptiaca* 318; G. Daltrop - U. Hausmann - M. Wegner, *Die Flavier* (1966) 39.

[6] Jucker, *Aegyptiaca* 316 Abb. 40/1.

[7] v. Bissing a.O. im Text zu Taf. 119.

[8] v. Bissing a.O. Taf. 120b.

[9] in Daltrop-Hausmann-Wegner a.O. 39f. 97f. *s.v. Benevent* Taf. 23d.

[10] Müller, *Benevent* 55f. Nr. 260 Taf. 8,1.2 und Taf. 19; Malaise, *Inventaire* 303f. Nr 50. Ob auch in dem Relieffragment Müller, *Benevent* 49ff. o. Nr. Taf. 17,1 Domitian dargestellt ist, läßt sich nicht entscheiden. Zum Verhältnis des Domitian zu den ägyptischen Kulten : Müller, *Benevent* 23f. und Malaise, *Les conditions de pénétration* 414ff.

[11] Die Bildniszüge des Kaisers sind im ganzen deutlich erkennbar, obwohl es auch Abweichungen gibt, z.B. die in die Fläche geklappten Ohren. Es fehlt auch die für den

I. »Horus, der starke Jüngling, der mit Macht erobert, Goldhorus „Reich an Jahren", stark an Sieg, König von Ober- und Unterägypten, Autokrator Kaisaros, Sohn des Rê, Domitianus, der ewig leben möge. Gebracht aus dem Reiche und den Fremdländern der Feinde zu seiner Residenz, der Hauptstadt Rom.«

II. »Die Große Isis, die Gottesmutter, Sothis, Herrin der Sterne, Herrin des Himmels, der Erde und der Unterwelt. Er errichtete einen Obelisken aus Granit für (sie) und die Götter seiner Stadt Benevent für Heil und Bringen des Herrn der Beiden Länder, Domitianus, der ewig leben möge. Sein schöner Name Lucilius ...(?). Es werde ihm ein langes Leben mit Freude gegeben !«

III. »Im Jahre 8 unter der Majestät des Starken Stiers, Königs von Ober- und Unterägypten, des Herrn Beider Länder, Sohn des Herrn des Lebens, geliebt von allen Göttern, des Sohnes des Rê, des Herrn der Kronen, Domitianus, der ewig leben möge. Ein herrlicher Palast wurde gebaut für die Große Isis, die Herrin von Benevent,

---

Kopf Domitians bezeugte Größe und Monumentalität; der Beneventer Kopf ist sehr schmal im Vergleich zum kompakten domitianischen Schädelbau. Vielleicht ist der Kopf der Statue erst in Benevent zu Domitian umgearbeitet worden. Daraus könnten sich die ikonographischen Unstimmigkeiten erklären. — Fragwürdig ist die Zuweisung der Statue Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. J.E.42891 an Domitian durch Daltrop : Daltrop-Hausmann-Wegner a.O. 39.100 *s.v. Kairo.* Der Stil verweist sie eindeutig ins 1. vorchr. Jh. Zu Recht ist K. Parlasca (*JdI.* 82, 1967, 177 Anm. 27) auf die traditionelle Bezeichnung Marcus Antonius zurückgekommen; ebenso D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius,* Coll. Latomus 94 (1967) 109ff. und H.G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser,* Monumenta Artis Romanae VII (1968) 56 mit Anm. 472. Jüngste Stellungnahme bei G. Grimm, *JdI.* 85, 1970, 163f. mit Anm. 18.

[1] Müller, *Benevent* 11. Die Beneventer Obelisken jetzt auch bei Malaise, *Inventaire* 296ff. Nr. 10/11.

[2] Die Übersetzung nach Müller, *Benevent* 10.

und für ihre Mitgötter. Ein Obelisk aus Granit wurde errichtet durch Lucilius ...(?) für Heil und Bringen des Herrn der beiden Länder.«

IV. »Die Große Isis, die Mutter der Götter, das Sonnenauge, die Herrin des Himmels und Herrin aller Götter. Dieses Denkmal machte (er) ihr und den Göttern seiner Stadt Benevent für Heil und Bringen des Sohnes des Rê, des Herrn der Kronen, Domitianus, der ewig leben möge. Sein schöner Name Lucilius ...(?). Es werde ihm Freude, Leben, Heil, Gesundheit gegeben!«

Nerva hat wenig Interesse an Ägyptischem bekundet. Er wurzelte zu tief in der althergebrachten Tradition, um mit den Strömungen der Zeit zu gehen.[1] Gerade das war ausschlaggebend, ihn, den rangältesten und konservativen Senator, als Gegenpol zum verhaßten Domitian zum Kaiser zu bestimmen.

Trajan stellte in Rom keine ägyptischen Neigungen heraus.[2] Im Osten aber bringen die alexandrinischen Prägungen als Typus den opfernden Kaiser, der von Sarapis bekränzt wird.[3] »Trajan ist ... zum Schützling des Sarapis geworden«.[4] Auf trajanisch-alexandrinischen Billon-Tetradrachmen und Bronze-Drachmen wird der Gott in zahlreichen Typen gezeigt. Nicht ohne Bedeutung ist in diesem Zusammenhang eine Inschrift aus Hierosolyma (Aelia Capitolina)[5]:

[I]ovi o(ptimo) m(aximo) Sarapidi | pro salute et victoria | imp(eratoris) Nervae Traiani Caesaris | optumi Aug(usti) Germanici Dacici || Parthici et populi Romani | vexill(atio) leg(ionis) III Cyr(enaicae) fecit.

Der Bezug auf den Partherkrieg ist dem Titel *Parthicus* zu entnehmen, der Trajan vom Senat am 20. oder 21. Februar 116 n.Chr. verliehen wurde[6]; damit ergibt sich ein *terminus post quem.* Wenn Heil und Sieg des Trajan und des römischen Volkes *Iuppiter optimus maximus Sarapis* zugeschrieben werden, mag sich dahinter ein gewisser

---

[1] Nerva stehend auf der Wand des Ammon-Rê-Tempels von Latopolis: Milne *History* 35 Abb. 28.

[2] Zum historischen Aspekt der Frage Trajan und Ägypten: P.J. Sijpesteijn, *Papyrologica Lugduno-Batava* 14, 1965, 106ff.

[3] Jahr 14 = 110/1 n.Chr.: *Dattari* 792 Taf. 8.

[4] Vogt I 85.

[5] *CIL.* III 13587 = *RA.* 1895 I 276f. Nr. 24 = Vidman, *Sylloge* Nr. 362. s. auch *RE.* XII (1925) *s.v. Legio III Cyrenaica* (Ritterling).

[6] *RE. Suppl.* X (1965) 1100 *s.v. M. Ulpius Traianus* (Hanslik). Vgl. dagegen Th. Pekáry, *Gymnasium* 78, 1971, 501.

Lokalpatriotismus der Vexillatio der *Legio III Cyrenaica* verstecken, die zumindest bis in trajanische Zeit in der Nähe Alexandrias stationiert war.[1] Auf jeden Fall war eine derartig betonte Hervorhebung des Sarapis zu dieser Zeit nur in der östlichen Reichshälfte möglich.[2]

Wahrscheinlich unter Trajan hat Plutarch seine für die Kenntnis der ägyptischen Mythologie so bedeutsame Schrift *De Iside et Osiride* verfaßt.[3] Es ist immerhin bemerkenswert, daß seine Schrift von Osiris und nicht von Sarapis handelt.

Mit Hadrian, dem Philhellenen und Kosmopoliten, beginnt ein neues Kapitel im Verhältnis der Kaiser zu Ägypten und Sarapis.[4] Die religiöse Einstellung verändert und vertieft sich. Dem Gott gelingt der Durchbruch im westlichen Reichsteil.

Hadrian hat Ägypten selbst besucht.[5] Seiner Reise lagen nicht wie bei Augustus und Vespasian politische und militärische Zweckmäßigkeiten zugrunde, vielmehr das Interesse des Kaisers an Kultur und Religion des Nillandes. Eine Begründung in dieser Richtung gehört zwar »zur traditionellen Motivierung der meisten Ägyptenreisen von Alexander dem Großen bis in die späte Kaiserzeit, auch wo nachweislich politische Gründe zum Besuch des Landes Veranlassung gaben«[6], für Hadrian jedoch kann als sicher gelten, daß machtpolitisches Kalkül tatsächlich keine Rolle bei seiner Ägyptenreise gespielt hat.

---

[1] Eine ähnliche Danksagung an *Iuppiter optimus maximus Sarapis* für das Wohl des Septimius Severus : *CIL.* III 4560 = Vidman, *Sylloge* Nr. 667. Inwieweit zu dieser und der Inschrift aus Hierosolyma (Aelia Capitolina) etwa ein Standbild des Sarapis gehörte, ist nicht zu sagen; jedenfalls wurde für das Heil des Commodus vom Gymnasiarchen der Stadt Xois ein ἀνδριὰς τοῦ πολιέως Σαράπιδος aufgestellt : s. oben S. 152 mit Anm. 4.

[2] Trajan wird auf den Tempelreliefs in verschiedenen Gebärden dargestellt : Milne, *History* 35ff. Abb. 29-31. 33; W.H. Gross, *Bildnisse Traians* (1940) 42f. 122f. Kat. B 4-26. *Iuppiter Sol optimus maximus Sarapis* und Trajan werden zusammengenannt in einer Inschrift aus Phoenix : *CIL.* III 3 = Vidman, *Sylloge* Nr. 171. Trajan und die orientalischen Religionen : Malaise, *Les conditions de pénétration* 418f.

[3] Zur Datierung : *RE.* XXI (1952) 640. 716 *s.v. Plutarchos* (Ziegler).

[4] W. Otto, *Priester und Tempel im hellenistischen Ägypten* II (1908) 278 spricht von einer »ganz außergewöhnlichen Vorliebe Hadrians für die ägyptische Religion«. Vidman, *Isis und Sarapis* 172 : »Hadrian ist m.E. am wichtigsten für die Entwicklung des ägyptischen Kultes in der Kaiserzeit.« Vgl. jetzt auch Malaise, *Les conditions de pénétration* 419ff.

[5] J. Beaujeu, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire* I (1955) 228ff. Otto a.O. 277 Anm. 4 nimmt an, daß Hadrian während seines Aufenthaltes auch ägyptische Tempel aufgesucht habe.

[6] D.G. Weingärtner, *Die Ägyptenreise des Germanicus*, Papyrologische Texte und Abhandlungen 11 (1969) 24.

Etwa Anfang August 130 n. Chr. kam der Kaiser auf seiner zweiten großen Reise nach Alexandria[1]; zu seinen Ehren schlug man Bronze-Drachmen, auf denen er — im Triumphwagen mit verhülltem Haupt und erhobenem Arm stehend — von Alexandria begrüßt wird.[2] Dieser längere Aufenthalt — irgendwann im Frühjahr 131 n.Chr. ist er nach Syrien aufgebrochen[3] — hat sich in einer Reihe von Porträts niedergeschlagen. Von Hadrian haben sich neben Augustus, Marc Aurel, Septimius Severus und Caracalla (alle genannten haben das Nilland selbst aufgesucht) die meisten Kaiserbildnisse in Ägypten gefunden. Ob ihre Entstehung unmittelbar durch die persönliche Anwesenheit des Kaisers an dem jeweiligen Ort angeregt wurde oder ob sie nur ganz allgemein auf den Aufenthalt des Kaisers in Ägypten zurückzuführen ist[4], ist in diesem Zusammenhang ohne Belang.[5] Jedenfalls ist die enge Verbundenheit des Nillandes mit dem Princeps augenfällig. Sie erhielt durch den mystisch-verklärten Tod des Antinoos noch ihren melancholisch-tragischen Einschlag.[1] Hadrian ist Gott und König; als solche zeigen ihn sogar Reichsprägungen (Denare, Sesterzen und Dupondien)[2]: Hadrian in Panzer mit Speer und Parazonium tritt wie Horus auf ein Krokodil und dokumentiert auf diese Weise sein Horuskönigtum. In erweiterter und veränderter Form bedient sich später noch Caracalla dieses Typus. Sabina wird auf alexandrinischen Billon-Tetradrachmen als *Νέα Ἶσις* dargestellt.[3]

---

[1] W. Weber, *Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus* (1907) 247. — Über die gründlichen Reisevorbereitungen erfahren wir ein Detail aus dem P. Leiden 172, der auf den 19.12.129 n. Chr. datiert ist. Erst 8 Monate später betrat Hadrian in Alexandria ägyptischen Boden : B.A. v. Groningen in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni* II (1957) 253ff. s. neuerdings auch P.J. Sijpesteijn, *Historia* 18, 1969, 109ff.

[2] Dieser Typus kommt sowohl im 14. Jahr = 129/30 (*BMC.Alex.* 867; *Dattari* 1594; *Demetrio* 1332) und im 15. Jahr = 130/1 n.Chr. (*BMC.Alex.* 868 Taf. 27; *Dattari* 1595/6; *Demetrio* 1356) vor. Undatiert : Jucker, *Aegyptiaca* 290 Nr. 2819 Abb. 15. Da das ägyptische Neujahr auf den 29. August fällt, kann der Kaiser schon vor dem 29. in Alexandria eingetroffen sein; sicher ist diese Annahme jedoch nicht (vgl. Vogt I 102f.), da die einzelnen Reiseetappen langfristig vorbereitet wurden (vgl. vorige Anm.) und die Münzen vorsorglich geprägt worden sein können.

[3] Vor dem 28.August 131 n. Chr. hat Hadrian Alexandria wieder verlassen. Noch auf Prägungen des 15. Jahres = 130/1 n.Chr. (*BMC.Alex.* 871 Taf. 27; *Dattari* 1582/3; *Demetrio* 1359; *Hunterian Coll.* III 449 Nr. 343/4; unveröffentlichte Exemplare in Berlin-Ost und München) sieht man den gepanzerten Kaiser die Stadt auf einem Schiff verlassen. Zum Anlaß : Vogt I 103.

[4] Vgl. M. Wegner, *Hadrian* (1956) 61.

[5] Die Stücke sind bei Wegner a.O. 92.99 *s.v. Alexandria* und *Kairo* aufgeführt. Nur der Bronzekopf aus Kena in Alexandria (P. Graindor, *Bustes et statues-portraits d'Égypte romaine* [o.J.] 50 ff. Nr. 11 Taf. 10) sei besonders hervorgehoben. Trotz der gravierenden Unterschiede zum beglaubigten Hadriansporträt entschied sich G. für Hadrian. Wegner hat trotz starker Bedenken beigepflichtet und hadrianische Stilelemente geltend gemacht (vgl. die Bemerkungen 37.61.64.71.92). Dem stehen Abweichungen unterschiedlichen Grades in allen Details entgegen. Alle diese Unstimmigkeiten können nicht mit einem Hinweis auf die Provinzialität und die östliche Provenienz

Die Anziehungskraft ägyptischer Kultur und Religion auf Hadrian ließe sich noch an mancher Einzelheit darstellen.[4] Der von dem Kaiser eigens verfaßte Bericht ist für uns verloren. Zwei Weihungen von Sarapeen fallen bezeichnenderweise auf den 24. Januar, den *dies natalis* des Hadrian. Laut Architravinschrift eines Tempels in Luxor in Ägypten hat der Decurio C. Iulius Antonius am 24. Januar 126

hinreichend erklärt werden. Stellte der Kopf aus Kena wirklich Hadrian dar, so wäre er ikonographisch bis zur Unkenntlichkeit verändert. Inwieweit der vorhandene Strahlenkranz zwingend auf Hadrian weist, steht dahin. Stilistisch wäre eine nachhadrianische Entstehung zu erwägen.

[1] H. Kähler, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli* (1950) 153ff.; A. Hermann in *Mullus, Festschrift Th. Klauser*, JbAChr.Erg.-Bd.1 (1964) 155ff. — Für einen vom Forum Romanum stammenden Dionysos-Osiriskopf mit Efeukranz und Uräusschlange, der dem Stil nach in hadrianische Zeit gehört, hat K. Schauenburg einen Zusammenhang mit der Ägyptenreise des Kaisers vermutet (*JdI.* 68, 1953, 71f. Abb. 24).

[2] Zum Problem der Datierung, des Anlasses und der Interpretation: P.L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts* II. *Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian* (1933) 138; A.C. Levi, *NumChron.* 6. Ser. 8, 1948, 30ff., wobei freilich die Thesen von Levi über ein statuarisches Vorbild und dessen Aufstellungsort beiseite bleiben können. Zuletzt: S. Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten, SBLeipzig* Bd. 113 H.5 (1968) 40.

[3] Jucker, *Aegyptiaca* 298 Abb. 16.

[4] Mit großer Zurückhaltung sei an dieser Stelle die Statuette eines Kaisers oder Feldherrn (?) mit einem am Boden hockenden Gefangenen in Liverpool, The Liverpool City Museum erwähnt (*AJA.* 63, 1959, 163 Nr. 29 Taf. 36, 10; hier Abb. 364). Die barfüßige Hauptfigur trägt einen Lederpanzer mit einem langärmeligen Untergewand und eine Herrscherbinde, auf der Brust zwei medaillonartige Amulette mit je einer Sarapis- und Harpokratesbüste (zur Frage, inwieweit die einzelnen Medaillone als abgekürzte Darstellung von Phalerae zu verstehen sind, vgl. A. Büttner, *BJb.* 157, 1957, 174). Völlig unklar bleibt, auf welchen Sieg über Barbaren die Darstellung anspielt. Unter allen in Betracht kommenden römischen Kaisern steht die bärtige Gestalt des Siegers Hadrian vergleichsweise am nächsten. s. auch oben S. 241 Anm. 2.

n.Chr. die Renovierung eines älteren Baues vorgenommen (bzw. abgeschlossen) und ihn dem Zeus-Helios-Sarapis geweiht.[1] Das zweite Sarapeum, aus eigenen Mitteln errichtet, weihte ein Jahr später nach Ausweis der *Fasti Ostienses* ein gewisser Caltilius in Ostia; diesen Tempel zu identifizieren, ist H. Bloch gelungen.[2] Andere wichtige Sarapistempel sind während der Regierungszeit des Hadrian vor allem im Osten gebaut worden.[3]

Über die direkte Verbindung von Sarapis und Hadrian geben verschiedene Quellen Auskunft. Wenn auf dem Stützpfeiler eines Apisstieres aus rotem Granit die Inschrift steht : *[Διὶ Ἡλίῳ μεγάλῳ] | Σαράπιδι καὶ τοὶς | συννάοις θεοῖς | ὑπὲρ σωτηρίας || Αὐτοκράτορος | Καίσαρος Ἁδριανοῦ Τραιανοῦ | Σεβαστοῦ [...*[4], muß diese natürlich zunächst auf den memphitischen Apisstier bezogen werden. Andererseits ist aber *Σάραπις καὶ σύνναοι θεοί* eine Formel, die in zahlreichen Beispielen fest für Sarapis verbürgt ist, ohne daß Sarapis mit Apis identifiziert zu werden braucht.

In direkte Kommunikation treten Sarapis und Hadrian auf den bereits mehrfach erwähnten alexandrinischen Bronze-Drachmen aus dem 17. Jahr des Kaisers (= 132/3 n.Chr.).[1] Die Prägungen liegen zeitlich nach dem Aufenthalt des Kaisers in Alexandria, sind aber ohne diesen kaum denkbar. Sarapis und Hadrian stehen sich in einem Tempel gegenüber. Der Gott begrüßt mit erhobener Rechten den Kaiser, der seinerseits seine Rechte auf eine Stele legt, die die Inschrift *AΔPIANON* trägt. Eine Variante desselben Jahres zeigt Sarapis, dem Princeps einen Globus reichend. Gott und Kaiser sind sich ebenbürtig, sie sind zu *σύνναοι θεοί* geworden.[2]

---

[1] J. Leclant, *Orientalia* 20, 1951, 456 Taf. 46,3; A. Alföldi, *JbAChr.* 8/9, 1965/66, 57 Anm. 24.; Kraus, *Zeugnisse* 103f. Abb. 52; ders., *Das römische Weltreich,* Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) Abb. 28a; Vidman, *Isis und Sarapis* 116.

[2] s. oben S. 252 Anm. 5(a).

[3] z.B. der Sarapistempel auf dem Mons Claudianus : Th. Kraus - J. Röder, *AA.* 1962, 695. 706ff.; dies., *MDIK.* 18, 1962, 94ff.; Th. Kraus - J. Röder - W. Müller-Wiener, *MDIK.* 22, 1967, 132ff. Die häufiger ausgesprochene Vermutung, bei dem Felsgrab El Khazneh in Petra (*EAA.* VI [1965] *s.v. Petra,* Farbtaf.) handele es sich um einen Isistempel, den Hadrian anläßlich seines dortigen Besuches (131n.Chr.) gestiftet habe, ist haltlos und wird nicht durch den Inschriftenrest *---ἱερεὺς Ἴσ[ιδος | ---]ου ἀνέθηκεν | ἔ[τ]ο[υ]ς ρνα' μη | νὸς Σιουὰν | κς'* (Vidman, *Sylloge* Nr. 368) gesichert. Vielleicht besteht dagegen ein Zusammenhang mit Hadrian bei den Kızıl Avlu genannten Resten einer Riesenanlage in Pergamon. Der Kaiser hat die Stadt 123 n.Chr. besucht. Salditt-Trappmann 24 : »Das läßt darauf schließen, daß eine göttliche Dreiheit, wohl Isis-Serapis-Harpokrates, verehrt wurde.« Zur Anlage : O. Deubner in *Bericht über den VI. Internationalen Kongress für Archäologie 1939* (1940) 477f.; E. Boehringer in *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient* (1959) 136ff. Abb. 7-10; P.F. Tschudin, *Isis in Rom* (1962) 23; Salditt-Trappmann 1ff. Zur Datierung der Dekoration : W.-D. Heilmeyer, *Korinthische Normalkapitelle,* RM. Erg.-H. 16 (1970) 89.92.

[4] S. de Ricci, *APF.* 2, 1903, 440f. Nr. 51; E. Breccia, *Iscrizioni greche e latine* (1911) Nr. 68; Weber a.O. 260; Fr.W.v. Bissing, *Ägyptische Kultbilder der Ptolemaier- und Römerzeit,* AO. 34 H. 1/2 (1936) 8; A. Hermann, *JbAChr.* 3, 1960, 37 Anm. 34.

Ausführlicher war bereits von einem Typus der stadtrömischen »Reiseerinnerungsmünzen« anläßlich der Vicennalien Hadrians die Rede, auf denen das Herrscherpaar Hadrian und Sabina vom Götterpaar Sarapis und Isis begrüßt wird.[3] Die Prägungen sind in diesem Zusammenhang von besonderem Wert.

A. von Domaszewski hat den Sarapis- und Isiskult als die hervorragenden Reichskulte angesehen, die seit Hadrian die zersplitterten östlichen Kulte zusammenfaßten und ersetzten.[4]

Rückblickend ist festzuhalten, daß die Entwicklung nicht einlinig verläuft. Es ist ein lebhafter Wechsel der kaiserlichen Sympathien für Ägypten und die ägyptischen Kulte zu konstatieren.[5] Der Bogen spannt sich über Gegner wie Augustus und Tiberius und Gönner und Förderer wie Caligula und Hadrian.

Entgegen dem offiziellen, vom Princeps bestimmten und daher Schwankungen unterlegenen Kurs in der Auseinandersetzung mit den östlichen Religionen — und hier speziell dem Sarapiskult — steigt die Beliebtheitskurve innerhalb der Bevölkerung langsam, aber kontinuierlich an. Während in der Frühzeit der ägyptischen Kulte auf italischem Boden die niederen sozialen Schichten die Träger des

---

[1] Die Beispiele sind oben S. 149 Anm. 2 aufgeführt.

[2] Zum Typus und Tempel: oben S. 149 Anm. 2. J. Bracker, *Antike Plastik* VIII (1968) 80 Anm. 36: »Eine Sarapisdarstellung ist für Hadrian geradezu zu erwarten nach seiner Aufnahme als gleichrangiger *θεός* in den Sarapistempel.« Vgl. auch Bracker a.O. 83 Anm. 70.

[3] Vgl. oben S. 148f.

[4] R.E. Brünnow - A. v. Domaszewski, *Die Provincia Arabia* I (1904) 186. Mehreres ist an der Formulierung von U. Kahrstedt (*Geschichte des griechisch-römischen Altertums* [1948] 481) auszusetzen: »Und von vornherein wurde die Grenze zwischen Griechentum und Morgenland falsch gezogen: Isis und Sarapis waren dem Kaiser schon hellenische Götter; so nahm er sie in sein Pantheon auf, den Feind ins eigene Lager rufend.«

[5] Vgl. auch J. Schwartz, *ZPE.* 1, 1967, 201.

Sarapis- und Isiskultes waren[1], ist in der Folgezeit ein wachsender Umschichtungsprozeß festzustellen, in dessen Verlauf schon zu Beginn der Kaiserzeit den genannten Kulten eine »Salonfähigkeit« bescheinigt worden ist[2] und sie zu einer »Religion der Reichen« hat werden lassen.[3] Die Auswirkungen zeigen sich im privaten Bereich. K. Schefold und andere Forscher haben beobachtet, daß seit der 2. Phase des 2. Stils eine Zunahme an ägyptischen Symbolen und Motiven in der pompejanischen und stadtrömischen Malerei zu konstatieren ist, die jedoch in der Frühzeit des Augustus kurzzeitig abklingt.[4] Beispiele finden sich dann wieder im sog. Haus der Livia[5], in der *Aula Isiaca*[6], in der Villa unter der Farnesina[7] und vor allem in der Villa des Agrippa Postumus.[8]

Während des 3. Stils häufen sich innerhalb der mythologischen Bilder die verschiedenen Anspielungen auf ägyptische Symbole und

---

[1] s. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*^{2} (1912) 352; R. Meyer, *Die Bedeutung Aegyptens in der lateinischen Literatur der vorchristlichen Zeit*, Diss. Zürich (1961) 164.185ff.; O. Gigon, *Die antike Kultur und das Christentum* (1966) 99. — Dem Problem der Träger des Sarapis- und Isiskultes in den westlichen Provinzen ist zuletzt L. Vidman (*Eirene* 5, 1966, 107ff.) nachgegangen. Für das römische Deutschland ist auf die Darstellung bei Grimm, *Zeugnisse* 92ff. zu verweisen. Für den von ihm untersuchten Raum hat Grimm (94) als Anhänger ägyptischer Gottheiten »Frauen, Kinder, Sklaven, Freigelassene, Kaufleute, Veteranen, Soldaten, Offiziere, subalterne und höhere Verwaltungs- und Munizipalbeamte« festgestellt. Grimm ist aus grundsätzlichen Erwägungen zurückhaltend bei der Analyse dieses Sachverhaltes. »Auf der einen Seite wird man die soziale Stellung der Verehrer erst dann beurteilen können, wenn umfassende Statistiken mit räumlicher und zeitlicher Differenzierung vorliegen. So ist beispielsweise der exakte Anteil von Sklaven und Freigelassenen erst dann zu beurteilen, wenn wir genau wissen, wieviele Weihungen dieser Gruppe an andere Gottheiten für einen bestimmten Raum innerhalb eines festgelegten Zeitabschnitts in Relation zu setzen sind« (94f.). Die jüngste Behandlung des hier angeschnittenen Fragenkomplexes bei Vidman, *Isis und Sarapis*.

[2] U. Kahrstedt, *Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit*^{2} (1958) 358.

[3] L. Vidman, *Eirene* 5, 1966, 116; ders., *Isis und Sarapis* 123.

[4] K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1962) 47.

[5] H.P. v. Blanckenhagen - Chr. Alexander, *The Paintings of Boscotrecase*, RM.Erg.-H. 6 (1962) 24 Nr. 4; W.J.T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting* (1963) 35ff.; Schefold a.O. 198.

[6] v. Blanckenhagen-Alexander a.O. 24 Nr. 6; Schefold a.O. 198; Peters a.O. 48ff.; E. Köberlein, *Caligula und die ägyptischen Kulte*, Beitr. zur klass. Phil. H.3 (1962) 24f.; Helbig^4 II (1966) Nr. 2092 (Andreae); Malaise, *Inventaire* 215ff. Nr. 395.

[7] v. Blanckenhagen-Alexander a.O. 24f. Nr 8; Peters a.O. 52ff.

[8] v. Blanckenhagen-Alexander a.O.; Schefold a.O. 59ff.199.

Motive und die versteckten Gleichsetzungen von ägyptischen und griechischen Göttern.[1] Gleichzeitig werden die für den 3. Stil charakteristischen Miniaturbildchen in ägyptisierendem Stil gemalt. Offen ist bisher die Frage, inwieweit es sich bei diesen kleinformatigen Bildchen um Produkte von Modeströmungen handelt, die um ihres exotisch-fremdartigen Aussehens willen begehrt waren, bzw. inwieweit aus der Häufung dieser Aegyptiaca eine Adaptation der Gedankenwelt der neuen Kulte abzulesen ist. Vielleicht nicht zu Unrecht sind die grazilen, fremdartigen Bildchen in letzter Zeit mehrfach mit den Chinoiserien des 18. Jhs. verglichen worden.[2]

Die große Bannkraft und der eigenartige Zauber, den ägyptische Landschaften, fremdartige Figuren und Symbole, unverstandene Rituale und ägyptische Priester mit kahlgeschorenen Köpfen und weißen Linnengewändern auf viele Teile der Bevölkerung Roms und Italiens ausstrahlten, sind erst allmählich richtig abzuschätzen. Der Reiz, der von ägyptischen Ritualen und Instrumenten ausging, und der pompös-feierliche Charakter ägyptischer Kultprozessionen sind aber nur die *eine* Seite der ägyptischen Kulte. Sie hat zweifellos dazu geführt, daß die Vorliebe für Ägyptisches teilweise zur Modeerscheinung wurde, deren Intensität abhängig war von der Gunst, die die ägyptischen Kulte beim jeweiligen Princeps genossen. Neben dieser äußerlichen Aufnahme, die einer »Ägypten-Romantik« spätestens seit der Eroberung Ägyptens durch Caesar entspringt, steht seit Hadrian die Adaptation des religiösen Gehaltes gegenüber, der dem Bedürfnis der Zeit nach einer individuellen Heilserwartung entgegenkam. Sarapis und Isis als Universalgötter waren eher als die althergebrachten römischen Götter geeignet, den diesseitigen Sehnsüchten und jenseitigen Hoffnungen einer unruhigen Zeit nachzukommen und die Unsterblichkeit zu versprechen.[3]

---

[1] Ausführlich Schefold a.O. 197ff. Dort eine listenmäßige Zusammenstellung gesicherter Symbole und vermuteter Anspielungen; dabei erscheinen einige Beziehungen zu künstlich geknüpft. — Die Vermutung von Schefold, *Die Wände Pompejis* (1957) 39, auf den Paneelen des Atriums der Casa del Menandro seien u.a. Sarapisbüsten dargestellt, ist unzutreffend.

[2] Zuletzt R. Herbig, *RM.* 69, 1962, 184; Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte 2 (1967) 55; R. Bianchi Bandinelli in *EAA.* V (1963) 825 *s.v. Paesaggio*; H. Brandenburg, *RQu.* 64, 1969, 79.

[3] s. V. Wessetzky, *Die ägyptischen Kulte zur Römerzeit in Ungarn* (1961) 3.

Demgegenüber hat V. von Gonzenbach[1] auch die zahlreichen hadrianischen und nachhadrianischen Aegyptiaca ausschließlich als Produkte einer orientalisierenden »Modewelle« aufgefaßt, die ihren Ursprung in dem Interesse Hadrians für alles Ägyptische genommen habe.[2] Daß der Hang zum Ägyptizismus während des 1. Jhs. v.Chr. und des frühen 1. Jh. n.Chr. auf italischem Boden nicht notwendig ein vertieftes Glaubensverhältnis zu den ägyptischen Kulten voraussetzt und ägyptische Symbole und Gegenstände deren Besitzer nicht zwangsläufig zu Anhängern oder sogar Mysten ägyptischer Religion machen, ist unbestritten.[3] Den Charakter von Kuriositäten mögen auch Denkmäler des 2. Jhs. n.Chr. besessen haben. Andererseits scheinen der Sarapis- und Isiskult jedoch unter und seit Hadrian dem Religionsbedürfnis einer veränderten Zeit bereits soweit entgegengekommen und unentbehrlich geworden zu sein, daß Sarapis- und Isisdenkmäler nicht mehr nur ausschließlich als Äußerungen einer allgemeinen, durch das Verhalten des Princeps angeregten »Ägypten-Romantik« zu verstehen sind. Sie übersteigen den Rahmen eines »künstlerischen-historischen« Interesses und sind eben nicht nur »Bedürfnisse eines Zeitgeschmacks, der nach Aegyptiaca verlangte«. Einen gewissen Grad an »echter Ergriffenheit« wird man sowohl Hadrian als auch der italischen und Provinzbevölkerung konzedieren.[4]

Kommen wir auf das persönliche Verhältnis der Kaiser zu den ägyptischen Kulten zurück. Die Abneigung des Augustus sowie des Tiberius verhinderte anfänglich eine Verbreitung von Sarapisdenkmälern.[5] Man sollte annehmen, daß die veränderte Einstellung unter

---

[1] *Untersuchungen zu den Knabenweihen im Isiskult der römischen Kaiserzeit* (1957) 61f. Vgl. S. Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten, SBLeipzig* Bd. 113 H.5 (1968) 98 und L. Vidman, *Eirene* 5, 1966, 116.

[2] Vgl. auch Vidman, *Isis und Sarapis* 6. 108. 111. 172 (»In dieser Zeit beginnen die ägyptischen Souvenirs sich lawinenartig nach Europa zu verbreiten«).

[3] Vgl. dazu auf einer anderen Ebene Brandenburg a.O. 79f. Grimm, *Zeugnisse* 56f. : »Selbst in Köln, Frankfurt/M. und Trier, wo von der Mitte des zweiten Jahrhunderts an die Verehrung von Isis und Sarapis bezeugt ist, finden sich im 1. Jahrhundert Spuren einer davon unabhängigen, modisch bedingten Strömung.«

[4] Zu einer ähnlichen Analyse kommt L. Vidman (*Eirene* 5, 1966, 116) für die Bevölkerung der westlichen Provinzen.

[5] Einzuschränken und zu differenzieren sind die Ausführungen von W. Otto, *Priester und Tempel im hellenistischen Ägypten* II (1908) 276 : »Als Herrscher Ägyptens haben auch

Caligula zu einem zahlenmäßigen Anschwellen von Sarapisskulpturen führt. Das ist jedoch nicht der Fall. Schuld trägt nicht eine ungünstige Fundsituation, sondern die Unbeliebtheit des Kaisers. Gleiches gilt für die Zeit des Domitian.[1]

Die Ursache also, warum erst wieder seit Hadrian eine auffällige Kopierfreudigkeit von Sarapisdenkmälern zu beobachten ist, liegt darin begründet, daß die vorangegangenen Principes entweder die Kulte untersagten bzw. ihnen indifferent gegenüberstanden oder durch die Exaltiertheit und Entartung ihres Wesens und das Verhaßtsein ihrer Person einer Verbreitung von Denkmälern im Wege standen.

Der skizzierte Entwicklungsgang gilt in erster Linie für Italien und die westlichen Provinzen. Gleichwohl läßt er sich hier ebensowenig generalisieren wie im Osten und in Alexandria. So überliefert etwa eine alexandrinische Inschrift aus dem 7. Jahr des Tiberius (= 20/1 n.Chr.) eine Statue des Sarapis[2] : *....]κη Δι|[ο]νύσιος Δωρίονος προ[σ] | τατήσας ἀνέθηκεν τὸ|ν ἀνδριάντα τοῦ μεγά||λου Σαράπιδος ἔτους ζ' Τιβ[ερίου Κ]αίσαρος Σεβ[ασ]τοῦ.*

Das lebhafte allgemeine Interesse für Sarapis unter Hadrian überrascht nicht, weil sich in seiner Person erstmals offizielle kaiserliche Förderung und 'gutes Kaisertum' verbinden. Keinen Einfluß hatte der Versuch senatorischer Kreise, den Kaiser nach seinem Tode nicht zu konsekrieren und sogar der *damnatio memoriae* verfallen zu lassen. Die oppositionelle Stimmung zu Ende des Lebens des Hadrian kann jedoch nicht als symptomatisch für seine gesamte Regierungszeit angesehen werden. Noch 137 n.Chr. anläßlich der Vicennalienfeier war der Jubel von Senat, Volk und der übrigen Welt groß, die den Kaiser ausgiebig als Friedens- und Segensbringer feierten.

Im Osten blieb das Ansehen Hadrians von den stadtrömischen Ereignissen des Jahres 138 n.Chr. unberührt und ungetrübt. Seine vielfältige Förderung und Belebung östlicher Kultur und Religion,

---

die römischen Kaiser die ägyptische Religion von Anfang an offiziell anerkannt und begünstigt ganz unabhängig von etwaiger persönlicher Abneigung und von Maßnahmen, die sich gegen die Verehrung der Götter in Rom selbst richteten.«

[1] Um ein von Entstellungen und Verzerrungen antiker und moderner Autoren gereinigtes Domitianbild bemüht sich K. Christ, *SchwZGesch.* 12, 1962, 187ff.

[2] S. de Ricci, *APF.* 2, 1903, 431 Nr. 10 = E. Breccia, *Iscrizioni greche e latine* (1911) Nr. 51.

der damit verbundene wirtschaftliche Aufschwung, dazu seine zahlreichen Städtegründungen dürften ihn zu einem der beliebtesten Kaiser überhaupt im Osten und vor allem in Griechenland und Ägypten gemacht haben.[1] In diesen beiden Ländern haben provinzielle Kultur, Religion und Wirtschaft während seiner Regierung ihre größte Blüte erlebt. *Imbutusque inpensius Graecis studiis, ingenio eius sic ad ea declinante, ut a nonnullis Graeculus diceretur*, sagt die *Historia Augusta* von ihm.[2] Entsprechend überdurchschnittlich sind die Titulaturen für ihn.[3] In Ägypten besaß Hadrian die meisten Sondertempel.[4] Im Kaiserkult des Ostens vollzieht sich die Vereinigung von Kaiser und Olympios[5]; Hadrian wird zum obersten Gott der Griechen.[6] Außer dem Kultbild der Athena sah Pausanias nur eine Statue Hadrians in der Cella des Parthenon.[7]

Besonders großzügig zeigte sich der Kaiser in der Einrichtung sportlicher Agone, die ihm zu Ehren Hadrianeia genannt wurden. Hadrianeia sind u.a. für Alexandria, Anazarbos, Ankyra, Antiocheia, Athen, Hadrianeia, Herakleia, Kyzikos, Rom und Smyrna überliefert.[8] Ausführlicher sind in jüngster Zeit die ephesischen Hadrianeen behandelt worden.[9] Die berühmteste Einrichtung dieser Art sind die Panhellenien in Athen, die Hadrian anläßlich seines dritten Aufenthaltes in seiner 'Lieblingsstadt'[10] und der endgültigen Weihung des Olympieion 131/2 n.Chr. stiftete.[11]

Castiglione hat den Aufschwung, von dem Sarapis und folglich die

---

[1] Wichtiges hierzu enthält die noch immer grundlegende Arbeit von W. Weber, *Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus* (1907).

[2] *Hadrian* 1,5.

[3] s. P. Bureth, *Les Titulatures impériales dans les papyrus, les ostraca et les inscriptions d'Égypte* (1964) 54ff.

[4] W. Hüttl, *Antoninus Pius* I (1936) 165.

[5] s. A.S. Benjamin, *Hesperia* 32, 1963, 57ff.

[6] s. z.B. die auf der athenischen Akropolis gefundene Inschrift: J.H. Oliver, *Hesperia* 10, 1941, 366f.; ders., *Hesperia* 20, 1951, 32.

[7] Pausanias I 24,7.

[8] Belege bei M. Lämmer, *Olympien und Hadrianeen im antiken Ephesos*, Diss. Köln (1967) 39 Anm. 15 und W. Weber, *Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus* (1907) passim.

[9] Lämmer a.O. 36ff.

[10] Vgl. P. Graindor, *Athènes sous Hadrian* (1934).

[11] A.S. Benjamin, *Hesperia* 32, 1963, 58; Weber a.O. 269.

Sarapisdenkmäler in hadrianischer Zeit erfaßt werden, mit einer von ihm vermuteten Zerstörung der alexandrinischen Statue und einer daraus resultierenden Typusänderung in Verbindung gebracht.[1] Die nur summarisch und skizzenhaft angedeutete historische Interpretation scheint die Belebung der Denkmälerproduktion sinnvoller zu erklären. Die religionshistorische Situation und die Aussagen der Denkmäler lassen sich in Kongruenz bringen. Dem Hadrian verdankt Sarapis, daß sein Anspruch auf Anerkennung und Gleichrangigkeit durchgesetzt wird. Es ist ein Punkt erreicht, von dem aus sich das Gleichgewicht von Ost und West unaufhaltsam zugunsten des Ostens zu verschieben beginnt. Eine Entwicklung setzt ein, die schon Antoninus Pius nur mit Mühe aufhalten, viel weniger noch zurückdämmen konnte.[2] Die zeitliche Spanne bis zum Isisbuch des Apuleius, dem »Höhepunkt in der Entwicklung der Isishymnik«[3], ist nicht mehr groß. Mit Apuleius hat der wechselseitige Durchdringungsprozeß von östlichen und westlichen Religionsströmungen einen gewissen Abschluß erreicht.

Die Verehrung römischer Kaiser in Ägypten als Gottkönige, als Kaiserpharaonen ist traditionell, jedoch ist es erst Hadrian, der seiner Pflicht als Kaiserpharao und Protektor der ägyptischen Religion gerecht geworden ist. Insofern erweist sich seine Regierungszeit als ein deutlicher Einschnitt und Markstein in der Entwicklung des Verhältnisses römischer Kaiser zur ägyptischen Religion und zu Sarapis, der sich in einer Fülle von Sarapisdenkmälern manifestiert.

An anderer Stelle wurde bereits gezeigt, daß die Mehrzahl der hadrianischen und folgenden Sarapiden östlicher bzw. alexandrinischer Provenienz ist. Daran erweist sich, daß der hadrianische Einfluß zuerst im Osten zum Tragen gekommen ist. Rom ist mit einiger Verspätung gefolgt. Noch erheblich später hieß die III. Regio in Rom *Isis et Serapis*; Sarapicia sind nach dem Kalender des Philocalus für den 25. April belegt.

---

[1] Es wurde bereits darauf hingewiesen (oben S. 9 Anm. 2), daß S. Handler, *AJA*. 75, 1971, 65.68 den römischen Neubau des Sarapistempels mit Caracalla in Zusammenhang bringt.

[2] Vgl. zum Verhältnis von östlichen und westlichen Kultur- und Religionsströmungen: W. Wittmann, *Das Isisbuch des Apuleius*, Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte 12 (1938) 139ff. 153ff.

[3] Wittmann a.O. 142.

SCHLUSSBETRACHTUNG

In den vorangegangenen, mehr oder weniger selbständigen Kapiteln ist ein umfangreiches, z.T. sehr heterogenes Material nach unterschiedlichen Gesichtspunkten in verschiedene Typen aufgegliedert und erörtert worden. Die sich daraus ergebende Gesamtproblematik erwies sich als so vielseitig und vielschichtig, daß der Charakter eines Kompendiums gelegentlich nicht vermieden werden konnte und die Beobachtungen z.T. sehr unterschiedliches Gewicht haben. Hier konnte nur eine Auswahl aus einer Fülle von Aspekten behandelt werden. Vieles war nur flüchtig andeutbar, manches konnte nur gestreift oder mußte ausgespart werden.

Es war nicht beabsichtigt, den im Titel angegebenen Gegenstand nach allen Seiten in gleicher Dichte erschöpfend zu behandeln. Das hätte bei der Vielseitigkeit der Quellenlage sowohl die Möglichkeiten und den Rahmen dieser Arbeit als auch den Gegenstand selbst überstiegen. Die gezogenen Grundlinien erlauben in vielen Punkten und in verschiedene Richtungen eine Weiterführung.

Auf die Fülle der religionsgeschichtlichen Fragen ist nur insoweit eingegangen worden, als sie zur schärferen Beleuchtung der Bildkunst vonnöten waren. Im übrigen wurden sie bewußt zurückgestellt, wenn auch nicht ganz ausgeschaltet, denn gerade im Falle des Sarapis gewinnen die Denkmäler erst vor dem Hintergrund der Religionsgeschichte vollständige Konturen. Sarapisikonographie und -typologie lassen sich nicht isoliert von dem gleichzeitigen religionshistorischen Zusammenhang betrachten. Beide Bereiche greifen Hand in Hand und sind zum gegenseitigen Verständnis unumgänglich. In Einzelfällen wurde diese Durchdringung verschiedener Quellenbereiche auch vorgeführt.[1] Die Denkmäler sind in jedem Fall mehr als nur Illustrationen religionshistorischer Konstellationen; ihre ausführliche Behandlung in dieser Arbeit bedarf keiner Rechtfertigung.

---

[1] Es ist in jüngster Zeit mit vermehrter Deutlichkeit ins Bewußtsein der Forschung getreten, daß stil- und kunstgeschichtliche und typologische Fragen sich nicht isoliert und ohne Berücksichtigung von historischen, religionsgeschichtlichen, soziologischen und anderen Phänomenen lösen lassen. Von Wichtigkeit sind hier vor allem die Forschungen von R. Bianchi Bandinelli. Abzutrennen sind diejenigen Arbeiten, bei denen soziale und soziologische Aspekte in starres (an heutigen Maßstäben orientiertes) Ideologie-

Es lag aus verschiedenen Gründen außerhalb der Reichweite der Untersuchungen, das archäologische Material in aller Vollständigkeit vorzuführen. Aber auch in der vorliegenden Auswahl ist deutlich geworden, daß die Statue des Bryaxis eine der folgenreichsten Schöpfungen der Antike gewesen ist mit einer bis an das Ende des Altertums und darüber hinausreichenden Wirkung. Mit gleichem Intensitätsgrad sind nur wenige antike Meisterwerke über einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrtausend reproduziert worden.[1] Hinter allen Wiederholungen — ob bewußt oder unbewußt — steht die alexandrinische Kultstatue, ein Werk des Bryaxis, des berühmten Meisters der 2. Hälfte des 4. Jhs. v.Chr. Die schriftliche Quelle konnte als Grundlage für die Meisterzuschreibung fruchtbar gemacht werden. Bryaxis muß sein Meisterwerk in vorgerücktem Alter in der Zeit um oder kurz vor 300 v.Chr. geschaffen haben.

Der archäologische Forschung sieht sich im Falle des Sarapis mit dem Dilemma konfrontiert, daß trotz einer fast endlosen Zahl von Wiederholungen jeglichen Formates und jeglicher Qualität das hinter allen stehende Meisterwerk künstlerisch nur blaß erahnt werden kann. Der Kopienbestand, der sich in der Mehrzahl aus zweitrangigen Werken zusammensetzt, läßt die Hervorhebung stilistischer Charakteristika des Meisters nicht zu. Dagegen war es jedoch möglich, mit Hilfe einiger besserer Wiederholungen die schriftliche Überlieferung allgemein mit dem Zeitstil der ausgehenden sog. zweiten Klassik in Übereinstimmung zu bringen.

Als etwa 12 m hoher Koloß entzog sich die Sarapisstatue sowohl einer maßgleichen als auch maßstabsgerechten Reproduktion. Aber beides war auch nicht erforderlich und erwünscht. Die Durchmusterung aller Wiederholungen hat kaum Beispiele erbracht, bei denen nachgewiesen werden konnte, daß sie in dem Bewußtsein und in dem Wunsch angefertigt worden sind, in verkleinertem Maßstab eines der bedeutenden Werke griechischer Plastik zu besitzen. Im allgemeinen

---

denken umschlagen. Die Vielschichtigkeit der Probleme, die es bei einer allseitigen Ausleuchtung eines Monumentes zu berücksichtigen gilt, ist jüngst etwa von A.H. Borbein (*MarbWPr.* 1968, 74ff.) anhand einer rhodischen Grabstele demonstriert worden.

[1] Vgl. die Herkulanerinnen.: M. Bieber, *ProcAmPhilosSoc.* 106, 1962, 111.

haben künstlerische Kriterien bei der Reproduktion keine Rolle gespielt. Sarapisdenkmäler waren für die zeitgenössischen Betrachter keine Objekte formkünstlerischer Beurteilung. Sarapiswiederholungen aller Genera sind so gut wie ausschließlich im weitesten Sinne *Kult*objekte gewesen, bei denen Wert nur auf das Vorhandensein bestimmter, für Sarapis als charakteristisch empfundener Attribute und Gesten gelegt wurde. Natürlich kann auch nicht in allen Fällen von *Kult*objekten gesprochen werden. Sarapis ist in der Kaiserzeit ein Gott für jede Gelegenheit gewesen, dessen Wesen und Aussehen von seinen Gläubigen nach den jeweiligen subjektiven Bedürfnissen geformt wurden. Er hat schon deshalb viele Konkurrenten überflügelt, weil es kaum einen Bereich gab, für den er nicht kompetent gewesen wäre. Die Wandlungsfähigkeit und Flexibilität seines Wesens gehören zu den Grundphänomenen des Sarapis. Die Gläubigen umgaben sich prophylaktisch geradezu mit einem Sammelsurium von Sarapisbildchen verschiedenster Bestimmung. Es ist keine Frage, daß sie in der Mehrzahl für Aussagen über das Urbild wertlos sind und auch nicht in jedem Fall als Indizen für das Vorhandensein eines Sarapiskultes gelten können. Ihre Bedeutung liegt auf einer anderen Ebene.

Dem Ansehen des Sarapis in der Kaiserzeit entspricht die Zahl der Sarapisdenkmäler, die in allen Teilen der antiken Welt zutage gekommen sind. Zentrum der Verehrung und auch der Denkmälerproduktion ist mit kurzer Unterbrechung immer Alexandria gewesen. Die Sarapismission ist in erster Linie von dort ausgegangen.[1] L. Curtius hat die alexandrinische Sarapisstatue zutreffend als »Wallfahrtsbild« bezeichnet.[2]

Hauptanliegen dieser Arbeit war es, einen groben Umriß von den typologischen Variationsmöglichkeiten des Sarapisbildes zu geben und die wichtigsten Linien seiner ikonographischen Entwicklung vorzuführen. Die einzelnen Stationen brauchen nicht noch einmal rekapituliert zu werden. Die Typenvielfalt, die Sarapis — ausgehend von der Schöpfung des Bryaxis — durchgemacht hat, ist besonders an den kaiserzeitlich-alexandrinischen Billon- und Bronzeprägungen ablesbar, denen ein selbständiger Aussagewert zukommt. Die Zusammenstellungen verschiedener Götter mit Sarapis zu Gruppen auf alexandrinischen und außeralexandrinischen Prägungen fehlen in der Freiplastik so gut wie ganz, erscheinen aber in der Kleinkunst und auf Reliefs.

---

[1] Die Rolle, die Memphis bei der Ausbreitung des Sarapiskultes in dessen Frühzeit gespielt hat, ist noch immer ungeklärt. Für die zahlreich überlieferten hellenistischen und römischen Isisaretalogien haben Philologen und Ägyptologen festgestellt, daß sie von Memphis aus verbreitet worden sind. Ob die Verfasser Griechen gewesen sind, ob es sich um Übersetzungen aus dem Ägyptischen handelt, ob die Urvorlage griechisch oder ägyptisch gewesen ist, alle diese Fragen können hier nicht weiter verfolgt werden. Vgl. die Bemerkungen von Vidman, *Isis und Sarapis* 25f. mit Anm. 77.

[2] *Die klassische Kunst Griechenlands* (1938) 424.

Unabhängig von religiösen Differenzierungen, die vor allem in Inschriften und Papyri artikuliert werden, lassen sich typologische Unterscheidungen vor allem an Hand von Frisur- und Trachtdetails und wechselnden Attributen treffen (Anastole- und Fransentypus, Typus ohne Chiton usw.). Es sind immer Details, die sich wandeln. Die ikonographischen Änderungsmöglichkeiten scheinen also gering zu sein, was durch die übermächtige Wirkung der alexandrinischen Kultstatue des Bryaxis hinreichend erklärt wird. Die Veränderungen etwa innerhalb der Frisuren mögen als zu geringfügig und nebensächlich zur Konstituierung selbständiger Typen angesehen werden; in der Forschung jedenfalls ist die Einheitlichkeit der Denkmälerüberlieferung oft und kategorisch betont worden. Gleichwohl sind die Charakterisierungen als Typen und eine typologische Analyse auch dann gerechtfertigt, wenn die Veränderungen etwa nur die Frisur betreffen. Die Gründe wurden genannt.

Um- und Ausdeutung des Sarapis und die Hervorhebung eines bestimmten Teilaspektes seines umfassenden Wesens werden in der Regel durch das Beifügen von Attributen, die für andere Götter (etwa Zeus, Helios, Poseidon oder Asklepios) charakteristisch sind, sichtbar gemacht. Die Ausstattung des Götterbildes mit neuen Attributen und die damit verbundene Ausweitung der Funktionen deuten eine innere Veränderung der Gottesvorstellung an.

Diese Entwicklung kulminiert in hadrianischer Zeit, in der Sarapis zum Pantheos aufsteigt und diese Machtfülle auch äußerlich dokumentiert werden muß. Da das Grundschema seines Bildes unverwandelbar ist, werden ihm in einem additiven Verfahren die Sonnenstrahlen des Helios, die Widderhörner des Ammon, der Schlangenstab des Asklepios und der Dreizack des Poseidon beigefügt. Die genannten Attribute sind untereinander austauschbar und richten sich nach der gewünschten Akzentuierung des jeweiligen besonderen Aspektes des Gottes. Die ikonographische Treue wird zugunsten bestimmter, persönlicher oder vom Zeitempfinden gelenkter theologischer Vorstellungen zurückgestellt. Besonders die Münzbilder werden zu Vehikeln für gezielte propagandistische Absichten. Dies gilt in erster Linie für die alexandrinischen Prägungen. Den außeralexandrinischen fehlt das Theologisch-Programmatische, das die alexandrinischen Sarapismünzen über formale und künstlerische Kategorien heraushebt.

Die Untersuchung der einzelnen Denkmäler hat zu mehreren Ergebnissen geführt. Zum einen konnte die von Castiglione skizzierte Typenentwicklung des Sarapisbildes in entscheidenden Punkten korrigiert werden, und zum anderen hat die Ordnung der Denkmäler nach ihren Entstehungszeiten als Nebenergebnisse Hinweise auf die zeitlich und geographisch unterschiedliche Denkmälerkonzentration und auf Schwerpunktsverlagerungen erbracht und dadurch das Bild, das die übrigen Quellenbereiche vorzeichnen, bestätigt.

Die höchste Blüte der Denkmäler umfaßt den Zeitraum vom Anfang des 2. Jhs.n.Chr. bis zum Anfang des 3. Jhs. n.Chr. Es ist auch die Zeit, in der der Sarapiskult seinen größten Einfluß und seine größte Bedeutung erreicht. Bezüglich der geographischen Denkmälerverteilung erwies sich entgegen einer allgemein verbreiteten Annahme vor allem der nordafrikanische Raum (mit Ausnahme natürlich von Alexandria und Ägypten) als vergleichsweise denkmälerschwach.

Nicht nochmals hervorgehoben zu werden braucht die genügsam bekannte Tatsache, daß die qualitativen Unterschiede unter den Sarapisdenkmälern erheblich sind. Periphere Gebiete haben ihren Bedarf in der Regel aus einheimischen Werkstätten gedeckt; herausragende Produkte sind immer stadtrömische bzw. italische oder alexandrinische Importe.

Während des Hellenismus ist die Verbreitung des Sarapiskultes und -bildes im wesentlichen auf den griechisch sprechenden Osten beschränkt geblieben. Das Aussehen des Sarapis muß als so ungewöhnlich empfunden worden sein, daß ikonographische Anleihen bei ägyptischen und griechischen Göttern notwendig waren.[1] Auf diese

---

[1] An der Statue selbst konnten keine ägyptischen Einflüsse, kein Ägyptizismus beobachtet werden. Alle wesentlichen Elemente (Gewandung, Kalathos, Kerberos), die bei dem modernen Betrachter den fremdartigen Eindruck hinterlassen, sind griechisch;

Assimilationen der Frühzeit konnte erst in augusteischer Zeit verzichtet werden, als infolge der politischen Ereignisse Ost und West zusammenrückten. Das besagt jedoch nicht, daß sich von diesem Zeitpunkt an die Entwicklung des Sarapis in beiden Reichshälften in kongruenten Bahnen vollzogen hat. Nach seiner Eingliederung in das griechisch-römische Pantheon hat sich Sarapis nicht wie Isis die Aura einer fremdartigen orientalischen Gottheit bewahren können. Deshalb erscheint er auch vergleichsweise selten direkt oder in versteckter Anspielung innerhalb der pompejanischen Fresken. War man dort um den Reiz des Geheimnisvollen-Fremdländischen bemüht, bediente man sich in erster Linie Isis und anderer ägyptischer Götter. Diese Beobachtung führt zu einigen weitreichenden Problemen philologischer Art. R. Merkelbach[1] hat nach ausführlichen Untersuchungen angenommen, daß die ägyptisch-orientalischen Mysterienreligionen, um es allgemein zu formulieren, innerhalb des lateinischen und griechischen Romans eine größere Rolle gespielt haben, als man ihnen bisher zugebilligt hat. Die Durchschlagskraft der Argumentation Merkelbachs ist von der nachfolgenden Forschung im einzelnen sehr unterschiedlich beurteilt worden.[2] Anspielungen auf Sarapis lassen sich nach Merkelbach lediglich in der Psychegeschichte des Apuleius[3] und im 4. Buch des Romans des Xenophon von Ephesos[4] nachweisen, während die Anspielungen auf Isis sehr viel zahlreicher und auch deutlicher seien.

Gleichwohl gehört auch Sarapis neben Isis zu denjenigen Göttern, die über die Antike hinausweisen, formal wie geistesgeschichtlich.

---

damit entfällt die oft vorgetragene Ansicht, die Statue des Bryaxis vereinige griechische und ägyptische Formen in sich.

[1] *Roman und Mysterium in der Antike* (1962). Die Untersuchung knüpft an eine ältere Arbeit von K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung* (1927) an.

[2] Die vielfach massiv vorgebrachte Kritik kulminiert in dem letzten kategorischen Urteil von B.E. Perry, *The Ancient Romances* (1967) 336 Anm. 17. Doch wird das nicht das letzte und endgültige Wort zu diesem Fragenkomplex sein. Die ungewöhnlich große Zahl von Rezensionen dokumentiert die Aktualität der von Merkelbach aufgeworfenen Fragen (vgl. *Arch.Bibl.* 1963 Nr. 4161; 1964 Nr. 4149; 1965 Nr. 4718). Negativ äußern sich u.a. noch : F. Matz, *AbhMainz* 1963 Nr. 15, 1390; H. Gärtner in *RE.* IX A (1967) 2074ff. *s.v. Xenophon von Ephesos.*

[3] Merkelbach a.O. 51f.

[4] Merkelbach a.O. 105. Stellung dagegen bezieht Gärtner a.O. 2075ff. R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) 243ff. schließt sich Merkelbach an.

Die Fernwirkung des Sarapis ist freilich nicht so beträchtlich wie die der Isis.

Als oikumenischer Gott mit weit ausgreifendem Kompetenzbereich war Sarapis dazu geeignet, der neuen Weltreligion, dem Christentum, seine 'Vaterikonographie' zu leihen. Sarapis Kosmokrator wird zu Christus Pantokrator. Bildlichen Ausdruck findet die gegenseitige Adaptation von heidnischer Götterikonographie und Christusbild etwa in einer Specksteinbüste ehemals im Besitz von M. Abeymayor[1] (Abb. 1), der deutlich das Bemühen abzulesen ist, einer Sarapisbüste die neue Christusaussage zu unterlegen. Andere Beispiele, die diese wechselseitigen Durchdringungen belegen, lassen sich beibringen. Sie alle zeigen, daß *eine* der Wurzeln des Christusbildes in der Sarapisikonographie zu suchen bleibt[2], wenn die archäologische Evidenz auch nicht so groß ist wie bei Maria, die etwa das Schema der Isis Kourotrophos vollständig übernimmt.[3]

Die christliche Rezeption paganer Formen ist jedoch nicht nur auf das äußere Erscheinungsbild beschränkt; sie geht zugleich tiefer und zielt auf eine wesensmäßige Angleichung. Es ist kein Zufall, wenn christliche Autoren die etymologische Ableitung des Namens

---

[1] Reynolds 154 Abb. 60.

[2] s. oben S. 17 Anm. 1. Vgl. außerdem C. Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentums* II (1954) 112 und passim.

[3] Roscher, *ML.* II 1 (1890-94) 428ff. *s.v. Isis* (Drexler); A. Dieterich, *Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des spätern Altertums, Festschrift H. Usener zur Feier seiner 25jährigen Lehrtätigkeit an der Bonner Universität* (1891) 104 Anm. 1; H.W. Müller, *MüJb.* 14, 1963, 34f.; Witt a.O. 272ff.; V. Tran tam Tinh, *Le culte des divinités orientales à Herculanum* (1971) 18ff. Vgl. auch V. v. Gonzenbach, *Untersuchungen zu den Knabenweihen im Isiskult der römischen Kaiserzeit* (1957) 128; Schneider a.O. 112f.; K. Wessel, *Koptische Kunst* (1963) 130. Den Glauben an die Heilkraft der Isis sogar in christlicher Zeit behandelt V. Wessetzky, *ActaOrientHung.* 1, 1950, 26ff. Zur Nachwirkung der Isis s. auch H. Trümpy in *Provincialia, Festschrift für R. Laur-Belart* (1968) 470ff. Nicht zugänglich war mir E. Ciaceri, *La festa di S. Agata e l'antico culto di Iside in Catania, ArchStorSicilia* 2, 1905, 265ff. Heranzuziehen ist auch Z. Kádár, *Acta Antiqua* 15, 1967, 467ff. und P. Saintyves, *Saint Christophe. Successeur d'Anubis, d'Hermes et d'Heraclès* (1936). Welches Nachleben antike Figurenkompositionen haben können, entnimmt man z.B. der Gruppe des greisen Mikon, der von seiner Tochter Pero genährt wird: E.R. Knauer, *JbBerlMus.* 6, 1964, 9ff. Die Umdeutung antiker mythologischer Szenen zu christlichen Darstellungen hat G. Rodenwaldt exemplarisch (*AA.* 1933, 401ff.) an der Nordmetope XXXII des Parthenon gezeigt, deren Erhaltung auf die *interpretatio christiana* als Verkündigungsszene zurückzuführen ist.

Sarapis aus *Σάρρας παῖς* versuchen[1], d.h. Joseph, Enkel der Sarrah.[2] Wie nah sich Sarapis und frühes Christentum stehen, hat S. Morenz exemplarisch an einem koptisch-sahidischen Text demonstriert, in dem der Apostel Andreas ein Wunder aus dem für Sarapis charakteristischen und geläufigen Aretalogienarsenal wiederholt und somit zum *νέος Σάραπις* wird.[3]

Den Anteil der ägyptischen Götter und speziell des Sarapis am aufkommenden Christentum hat Morenz an anderer Stelle ausführlich behandelt.[4] Einen Beleg besonderer Art stellt ein Papyrus des 4. Jhs. n.Chr. dar, in dem die für Pilgerbriefe aus dem alexandrinischen Sarapisheiligtum typische Formel *τὸ προσκύνημά σου ποιῶ τῷ κυρίῳ Σαράπιδι* von einem Christen in *τὸ προσκύνημά σου ποιῶ καθ' ἑκάστην ἡμέραν παρὰ τῷ δεσπότῃ θεῷ* abgewandelt wird.[5]

In gleicher Weise äußert sich die Nachfolgeschaft Sarapis-Christus etwa in der Akklamationsformel *εἷς θεός*, die sowohl für Sarapis wie für Christus benutzt wird.[6] Ihr Gebrauch erlaubt einen Einblick in den Konkurrenzkampf zwischen dem absterbenden Heidentum und dem aufstrebenden Christentum[7], die beide für sich in Anspruch nehmen, den »einzigen Gott« zu besitzen. Sarapis, der durch seine Aussage- und Ausstrahlungskraft manche anderen Götter und Götterbilder in den Hintergrund gedrängt hat, war mit dazu berufen, als Bindeglied und Mittler zwischen dem Alten und dem Neuen zu dienen und einen Teil der wesensmäßigen und ikonographischen Grundsubstanz für den neuen Gott abzugeben. Es wiederholt sich hier ein analoger Vorgang, den Sarapis selbst in der Frühphase seiner Existenz durchgemacht hat.

---

[1] Firmicus Maternus, *de err. prof. religionis* 13,2.

[2] Der apotheosierte Joseph wird außerdem bei Tertullian, *ad nat.* II 8 und Melito Sardianus, *apol.* 5 mit Sarapis identifiziert. J.W. Salomonson weist mich darauf hin, daß Joseph auch in der Bildkunst dem Sarapis angeglichen wird.

[3] S. Morenz, *ThLZ.* 72, 1947, 295ff.; ders., *Die Begegnung Europas mit Ägypten, SBLeipzig* Bd. 113 H. 5 (1968) 131 mit Anm. 5.

[4] s. den Hinweis auf seine Leipziger Habilitationsschrift von 1946 »*Ägyptens Beitrag zum werdenden Christentum*« : *ThLZ.* 72, 1947, 297.

[5] P. Oxy. XIV 1775, Z. 3f., s. H. Braunert, *Die Binnenwanderung. Studien zur Sozialgeschichte Ägyptens in der Ptolemäer- und Kaiserzeit,* Bonner Historische Forschungen 26 (1964) 307 Anm. 77.

[6] E. Peterson, *ΕΙΣ ΘΕΟΣ* (1926).

[7] Vgl. D. Dietrich, *Das Altertum* 14, 1968, 201.

Weniger Gewicht besitzt in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß mehrere Sarapistempel (z.B. in Alexandria, Ephesos und Taormina) nach dem Sturz des Gottes in christliche Kirchen umgewandelt worden sind. Tempel anderer Götter sind davon in gleicher Weise betroffen worden, ohne daß eine systematische Auswahl bestimmter heidnischer Tempel festzustellen wäre.

Die enge Berührung von Christen und Sarapisverehrern bezeugt weiterhin der bekannte pseudo-hadrianische Brief des Servianus bei Vopiscus in der *Historia Augusta*[1]: *illic Serapem colunt, Christiani sunt et devoti sunt Serapi, qui se Christi episcopos dicunt.* Zudem findet sich der theophore Name Sarapion oder ähnlich unter christlichen Bischöfen, Heiligen und Märtyrern. Serapas heißt ein Bischof von Thyateira, der am Konzil von Nikaia teilgenommen hat, Serapion der 8. Bischof von Antiocheia[2] und der Bischof einer ägyptischen Stadt, ein Zeitgenosse des Patriarchen Theophilos.[3] Der bedeutendste christliche Träger des Namens ist Serapion von Thmuis in Unterägypten, Freund und Schüler des Heiligen Antonios.[4] Die Tradition des Namens war bei kirchlichen Würdenträgern von langer Dauer und auch nicht nur auf die Gebiete um das Mittelmeer beschränkt, wie der 1275 verstorbene Bischof von Wladimir, der den Namen Serapion trägt, zeigt.[5]

Die Zählebigkeit des theophoren Personennamens[6] im außerchristlichen Bereich entnehmen wir einer Inschrift, die eine Priesterin der

---

[1] *Hist.Aug.*, *Firm.Sat.* 8, 2. s. dazu: R. Syme, *Ammianus and the Historia Augusta* (1968) 60ff.; ders., *Emperors and Biography* (1971) 20.27. Eine gründliche Analyse der hinter dem Brief stehenden Tendenzen hat W. Schmid in *Bonner Historia-Augusta-Colloquium 1964/1965* (1966) 153ff. gegeben.

[2] O. Bardenhewer, *Geschichte der altkirchlichen Literatur* I (1913) 442f.; H. Lietzmann, *Geschichte der Alten Kirche* 2 (1936) 56. 92. 265. 271.

[3] *RE. Suppl.* VIII (1956) 1267 *s.v. Serapion Nr. 7 b* (Dörrie).

[4] *RE.Suppl.* VIII (1956) 1260ff. *s.v. Serapion Nr. 7 a* (Dörrie); *Lexikon für Theologie und Kirche*² IX (1964) 682f. *s.v. Serapion von Thmuis* (Hamman).

[5] N.K. Gudzej, *Chrestomathie der altrussischen Literatur* (1952) 162f. (russisch); *Lexikon für Theologie und Kirche*² IX (1964) 683 *s.v. Serapion von Wladimir* (v. Arseniew).

[6] Die verschiedenen hellenistisch-griechischen Namen, die mit Sarapis zusammenhängen, behandelt kurz F. Uebel, *APF.* 17, 1962, 131ff. Vgl. jetzt auch für Italien: Malaise, *Les conditions de pénétration*, passim.

Göttermutter und der Proserpina namens Serapias[1] (am 29.4.319 n. Chr. erfolgte das Taurobolium) nennt, und der Tatsache, daß der Alemannenkönig Mederich seinen Sohn Agenarich aus Begeisterung für griechische Mysterien in Serapio umbenannte.[2] Freilich liegt dieses Datum noch vor der Zerstörung des alexandrinischen Sarapistempels durch die Heiden. Für das 6. Jh. n.Chr. ist der Name Sarapis durch den gleichnamigen *dux peditum* des Belisarios belegt.[3]

Wenn die Christen auch einige Wesenszüge und äußerliche Details der alexandrinischen Statue für ihren neuen Gott übernommen haben, so muß doch andererseits gerade auf christlicher Seite die Aversion gegen den alexandrinischen Götzentempel und den ihn bewohnenden Gott besonders tief gewesen sein. Dies bedeutet keinen Widerspruch. An Sarapis demonstriert der Patriarch Theophilos seinen Zeitgenossen die Verdorbenheit heidnischen Götzendienstes und die schamlosen Betrügereien der Priesterschaft an den Gläubigen, und mit besonderer innerer Anteilnahme und Genugtuung überliefert Theodoret in seiner Kirchengeschichte die Zerschlagung der berühmten alexandrinischen Sarapisstatue[4] :

> *εἰς δὲ τὸν τοῦ Σαράπιδος νεὼν ἀναβὰς — τῶν δὲ πανταχοῦ γῆς καθά φασίν τινες μέγιστός τε οὗτος καὶ κάλλιστος — εἶδε τὸ ξόανον παμμέγεθες καὶ τῷ μεγέθει τοὺς θεατὰς διδιττόμενον. πρὸς δὲ τῷ μεγέθει καὶ λόγος κατεῖχεν ἀπατηλός, ὡς εἴτις τούτῳ πελάσοι, κλονηθήσεται μὲν ἡ γῆ, πανωλεθρία δὲ ἅπαντας καταλήψεται. ἀλλὰ τούτους μὲν τοὺς λόγους γραϊδίων μεθυόντων νομίσας εἶναι ληρήματα, τοῦ δὲ μεγέθους ὡς ἀψύχου καταφρονήσας ἐκέλευσέ τινι πέλεκυν ἔχοντι παῖσαι προθύμως τὸν Σάραπιν. ἐκείνου δὲ παίσαντος ἐβόησαν μὲν ἅπαντες τὸ θρυλούμενον δείσαντες · ὁ δὲ Σάραπις δεξάμενος τὴν πληγὴν οὔτε ἤλγησε — ξύλινος γὰρ ἦν — οὔτε φωνὴν ἀφῆκεν, ἄψυχος ὤν. ἐπειδὴ δὲ τὴν κεφαλὴν ἀφῃρέθη, μύες ἀγεληδὸν ἐξέδραμον ἔνδοθεν · μυῶν γὰρ οἰκητήριον ἦν ὁ Αἰγυπτίων*

---

[1] *RE*.II A (1923) 1665 *s.v. Serapias* (Seek).

[2] Amm. Marcellinus XVI 12,23.25. s. *RE*. II A (1923) 1666 *s.v. Serapio Nr. 2* (Seek); Grimm, *Zeugnisse* 90 mit Anm. 2; Vidman, *Isis und Sarapis* 156.

[3] s. *RE*.I A (1920) 2426 *s.v. Sarapis Nr. 2* (Nagl).

[4] Theodoret, *hist. eccl.* V 22.

θεός [1]. *εἰς μικρὰ δὲ αὐτὸν διελόντες τὰ μὲν παρέδοσαν τῷ πυρί, τὴν δὲ κεφαλὴν διὰ παντὸς τοῦ ἄστεως ἔσυρον τῶν προσκυνούντων ὁρώντων καὶ τοῦ παρ' αὐτῶν προσκυνηθέντος τὴν ἀσθένειαν κωμῳδούντων. οὕτω δὴ τὰ πανταχοῦ γῆς καὶ θαλάττης τῶν δαιμόνων κατελύθη τεμένη.*

Damit war durch den Fanatismus der Christen trotz hartnäckigen Widerstandes vor allem von Lehrern des Museion unter Leitung des Philosophen Olymp(i)os, des Rhetors und Grammatikers Helladios und des Priesters Ammonios eine der bemerkenswertesten Götterstatuen der Antike zu Fall gebracht und dem dazugehörigen Kult ein gewaltsames Ende bereitet worden. Die Kraft und die Machtstellung des Sarapis war endgültig gebrochen und sein Untergang besiegelt.[2] *Vanaeque superstitionis et erroris antiqui Serapis hic finis fuit.*[3] Erst jetzt war die sibyllinische Weissagung erfüllt (V 487f.):

καὶ σύ, Σάραπι, λίθους ἀργοὺς ἐπικείμενε πολλούς,
κείσῃ πτῶμα μέγιστον ἐν Αἰγύπτῳ τριταλαίνῃ.

Heiden wie Christen waren von dem Sturz des Giganten, wie er von Eunapios genannt wird, zutiefst beeindruckt. Olymp(i)os mochte sich damit trösten, »daß die zerstörten Götterbilder nur ein vergängliches Material seien und die Götter, die sie bewohnt und beseelt hätten, vor der Zerstörung in den Himmel geflogen seien«.[4] Der Untergang des alexandrinischen Kolosses hatte eine Welle weiterer Zerstörungen zur Folge. Die Denkmälerüberlieferung läßt in einigen Fällen den Schluß auf eine mutwillige Zerstörung von einzelnen Statuen zu (z.B. in Sarsina), deren Anlaß wahrscheinlich ebenfalls mit den theodosianischen Heidenverfolgungen am Ende des 4. Jhs. n.Chr. in

---

[1] Auf eine verblüffende Parallele, bei der aus einem gleichfalls zertrümmerten heidnischen Götterbild Mäuse, Ratten und Würmer hervorkommen, hat J. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums* (1920) 327 Anm. 13 hingewiesen; s. K. Maurer, *Die Bekehrung des norwegischen Stammes zum Christentum* I (1855) 536. Zu den von Mäusen bewohnten Götterstatuen : *RAC.*II (1954) 315 *s.v. Bild II* (Höpfner).

[2] Vgl. den Hinweis bei W. Drexler in Roscher, *ML.*II 1 (1890-94) 406 *s.v. Isis* : »Aus dem *breviar. Rom.* 3. Kal.Sept. führt *Bartoli, Mus.Odescalcum* 2 p. 81 an, wie der Märtyrer Felix, unter Diocletian zum Sarapistempel geführt, statt dem ehernen Götterbild zu opfern, es anspie, worauf dasselbe zusammenbrach.«

[3] Rufinus, *hist.eccl.* XI 23.

[4] R. Herzog in *Pisciculi, F.J. Dölger zum 60. Geburtstag* (1939) 120.

Verbindung zu bringen ist. Die nachhaltige Wirkung der alexandrinischen Ereignisse auf die Christenheit zeigt die illustrierte Weltchronik eines alexandrinischen Mönches, der diese nur wenig später im frühen 5. Jh. n.Chr. verfaßt hat.[1] Triumphierend steht am Ende des Berichtes der Sieg über den verhaßten Heidengott. Die beigefügten Zeichnungen zeigen in ungelenken Strichen Mönche, die Steine auf den berühmten Tempel schleudern (Abb. 57). Der Chronist verlegt entgegen der übrigen Überlieferung die Zerstörung des alexandrinischen Sarapeums ins Jahr 392 n.Chr. Da aber, wie die Herausgeber gesehen haben, die Ereignisse sich in der Chronik mehrfach verschoben haben, bildet diese Angabe keine überzeugende Alternative zu den Daten 389 oder 391 n.Chr. Wägt man die Überlieferung der Chroniken und der Kirchenschriftsteller gegeneinander ab, so scheinen die besseren Gründe mit Bauer-Strzygowski[2] für das Jahr 391 n.Chr. zu sprechen. Als völlig sicher wird jedoch auch dieses Datum nicht gelten können, da die Aussagen z.T. unverbindlich und ungenau (κατὰ δὲ τὸν χρόνον τόνδε) und voneinander abhängig sind. In der Forschung hat sich bisher keines der beiden möglichen Daten entscheidend durchgesetzt.[3]

---

[1] A. Bauer - J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, *DenkschrWien* 51 II (1905). Vgl. auch oben S. 105 Anm. 1.

[2] a.O. 73, dort werden Anm. 1 alle Quellen, die die Zerstörung des alexandrinischen Sarapeums überliefern, aufgeführt. Die letzte Zusammenfassung bei J. Schwartz in *Essays in Honour of C.B. Welles* (1966) 97ff.

[3] Für 389 n.Chr. haben sich u.a. entschieden : Höfler, *Sarapishymnus* 72 Anm. 2; *RE*.XVI (1935) 1321 *s.v. Mysterien* (Hopfner); Th. Hopfner, *Plutarch, Über Isis und Osiris* II (1941) 133; A. Heuss, *Römische Geschichte* (1960) 470. — Für 391 n.Chr. u.a. : Bauer-Strzygowski a.O. 73; O. Seek, *Hermes* 41, 1906, 535 Anm. 1; Weinreich, *Neue Urkunden* 23; Geffcken a.O. 157; Roeder, *Sarapis* 2411; E. Stein, *Geschichte des spätrömischen Reiches* I (1928) 323; Herzog a.O. 119; Reynolds 36.45.64; *Handbuch der Bibliothekswissenschaft* III 1 (1955) 78; A. Rowe - B.R. Rees, *BJohnRylandsLibrary* 39, 1956/57, 502; C.B. Welles, *Historia* 11, 1962, 297; *EAA*.VII (1966) 205 *s.v. Serapide* (Vlad Borrelli); W. Schmid in *Bonner Historia-Augusta-Colloquium 1964/65* (1966) 153ff.; A. Lippold, *Theodosius der Große und seine Zeit* (1968) 74; R. Syme, *Ammianus and the Historia Augusta* (1968) 9f.; M.J. Vermaseren in *Historia religionum* I. *Religions of the Past* (1969) 520; Vidman, *Isis und Sarapis* 156; R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (1971) 271; R. Syme, *Emperors and Biography* (1971) 28. — Falsch z.B. : R. Bianchi Bandinelli - E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *Leptis Magna* (1964) 90 (397 n.Chr. !), davon abhängig M. Floriani Squarciapino, *Leptis Magna* (1966) 116 Anm. 78; A. Rumpf, *Archäologie* II (1956) 49 (394 n.Chr.).

Mit der Zerstörung seiner Statue hatte sich das Schicksal des Sarapis erfüllt.[1] Der Untergang und das Versinken in eine lange Periode der Geschichtslosigkeit war nicht aufzuhalten.[2] Trotz gelegentlicher Nachrichten von Sarapisverehrern, die an entlegenen Orten noch nach den einschneidenden Ereignissen an der kultischen Verehrung des Gottes festhielten, hatte dieser seine Lebensfähigkeit eingebüßt[3], und wie auf Sarapis gemünzt klingt der Seufzer des Pseudo-Apuleius[4]: *Futurum tempus est, cum adpareat Aegyptios incassum pia mente divinitatem sedula religione servasse; et omnis eorum sancta veneratio in inritum casura frustrabitur. e terris enim est ad caelum recursura divinitas linqueturque Aegyptus terraque, sedes religionum quae fuit, viduata numinum praesentia destituetur ... o Aegypte, Aegypte, religionum tuarum solae supererunt fabulae haeque incredibiles posteris tuis solaque supererunt verba lapidibus incisa tua pia facta narrantibus.*

Sarapisdenkmäler haben sich nur in beschränkter Zahl in das Mittelalter hinübergerettet. Spätestens seit den theodosianischen Verboten der heidnischen Kulte erschöpft sich die antike Produktion von Sarapisdenkmälern. Späte Ausläufer sind die Phialen mit den Büsten von Sarapis und anderen Göttern[5] (Abb. 306-308), die getriebene Schalen imitieren, und jene wenigen Denkmäler, die den Anschluß an die erstarrten koptischen Stilformen gefunden haben (Abb. 302-305).

Das Bewußtsein von der Existenz des Gottes ist über einen längeren Zeitraum verschüttet worden und verlorengegangen. Dagegen ist die Kontinuität des theophoren Namens kaum unterbrochen worden, weil dieser bei Heiligen und Märtyrern schon verhältnismäßig früh beliebt wurde; man vergleiche dazu etwa die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Der 14. November war später der Tag des Heiligen Serapion. Der fremdartige Klang des Namens mag auch E.T.A. Hoffmann dazu bewogen haben, die Hauptfigur einer seiner Geschichten im Wahnsinn glauben zu lassen, sie sei der Einsiedler Serapion.[1]

---

[1] Eine Bronzeattasche in Form einer Sarapisbüste in Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte (Grimm, *Zeugnisse* 187 Nr. <88 A> Taf. 33,2), die angeblich aus einem Körpergrab des 4. Jhs. n.Chr. stammen soll, wird von Grimm als Unterschiebung bezeichnet.

[2] Zum Stand des Sarapiskultes im 4. Jh.n.Chr. : Vidman, *Isis und Sarapis* 156ff.

[3] Von Isisverehrern ist noch im 5. Jh.n.Chr. gelegentlich die Rede. Für Menuthis hat R. Herzog (121) gezeigt, wie nach der Zerstörung des dortigen Iseums durch Theophilos und der Umwandlung in eine Kirche der Evangelisten alle Isis »zugeschriebenen Tätigkeiten und Methoden in vollem Umfang auf die Heiligen übertragen« worden sind. Trotz der Christen »hielt sich am Ort zwar im geheimen, doch zäh und stark der Kult der Isis als Orakel- und Heilstätte«.

[4] *Asclepius* 24.

[5] s. oben S. 286ff.

Kaum beachtet ist bislang die Tatsache, daß Karl d. Gr. als Hofgerichtssiegel zwischen dem 28. Juli 775 und dem 8. März 812 ein Siegel mit einer Sarapisbüste benutzt hat (erhalten an je einem pfalzgräflichen Hofgerichtsurteil).[2] Es handelt sich um ein vorzügliches Stück des Anastoletypus. Freilich kann es als sicher gelten, daß Karl d. Gr. sich der Bedeutung der Darstellung nicht bewußt gewesen ist.[3] Weshalb er sich gerade eines Sarapissiegels bedient hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht wurde hinter der Sarapisbüste ein bestimmtes Symbol vermutet, vielleicht hat er es für ein Kaiserporträt[4], vielleicht für das eines Heiligen gehalten, wie später ein englischer Bischof mit einer Sarapisbüste in dem Glauben siegelte, es handele sich um den Heiligen Oswald.[5] Physiognomische Verwandtschaft mit Karl d. Gr. ist ebenso möglich wie unbeweisbar. Bei einem mittelalterlichen Siegel ist es nicht notwendig, daß ein konkreter Bezug zwischen der dargestellten Person und dem Träger besteht.[1] Kaiserporträts im strengen Sinne werden erst seit dem Ende des 9. Jhs. auf die Siegel gesetzt. Karl und seine unmittelbaren Nachfolger haben meistens antike Gemmen mit Kaiserbildnissen als Siegel benutzt. Karl selbst hat als Hauptsiegel eine Gemme mit der Büste eines bärtigen römischen Kaisers, wahrscheinlich des Antoninus Pius, verwandt.[2] Daß in diesem Fall das Gemmenbildnis als Bildnis Karls d. Gr. empfunden werden soll, besagt die beigefügte Inschrift: *XPE PROTEGE CAROLUM REGE FRANCOR*(*um*).

---

[1] Auf E.T.A. Hoffmanns Romanfigur geht auch die 'Serapionsbrüderschaft' zurück, eine Vereinigung russischer Schriftsteller, die sich nach der Oktoberrevolution um eine Neubelebung der russischen Prosadichtung bemühte.

[2] J.M. Heineccius, *De veteribus Germanorum aliarumque nationum sigillis etc.*² (1719) Taf. 3,10; O. Posse, *Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige* I (1909) 9 Taf. 1,5; P.E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit* I.751-1152 (1928) Taf. Abb. 2b; G. Hiebaum, *Gemmensiegel und andere im Steinschnitt hergestellte Siegel des Mittelalters*, Veröffentlichungen des Historischen Seminars der Universität Graz IX (1931) 14 Nr. 5.

[3] Zuletzt hat Grimm, *Zeugnisse* 102ff. die Frage behandelt, »ob mit einem Weiterleben ägyptischer Glaubensvorstellungen oder wenigstens mit Motiven, die sich aus der Verehrung von Isis und Serapis in römischer Zeit erklären lassen, zu rechnen ist«. Grimm ist mit Recht zu einer ablehnenden Antwort gekommen. Keines der in Frage kommenden Denkmäler läßt den Schluß zu, daß Sarapis während des Mittelalters als bestimmter Gott erkannt und als solcher verehrt worden ist.

[4] So ist z.B. am Ende des 16. Jhs. ein Onyx mit dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis für *MARCVS*AVRELIVS*IMP*ET D. FAVSTINA*CONIVGX* gehalten worden : F. Eichler - E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum* (1927) Nr. 32 Taf. 12 (hier Abb. 66).

[5] F. v. Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus* (1922) 40. — Ganz allgemein dazu : Ph. Schmidt, *Umtaufe antiker Gemmen in christliche Kunstwerke*, *Stimmen der Zeit* 141, 1947/48, 385ff.

Nach mittelalterlicher Auffassung ist das Siegel ein Zeichen, das die Macht seines Trägers dokumentiert und dessen Autorität legitimiert. Die Bedeutungsspanne, die von den frühhellenistischen Sarapissiegeln und etwa dem Sarapissiegel Karls d. Gr. markiert wird, ist also erheblich. Der antike Träger eines Sarapissiegels unterwirft sich ganz der Macht des dargestellten Gottes. Das Sarapissiegel ist ein Propagandainstrument für den Gott. Eine Machtposition erhält der Träger nur dann, wenn auch der Gott zu Macht und Ansehen gelangt und diese indirekt auf den Träger zurückreflektieren. Aber schon in der frühen Kaiserzeit kann sich der ursprüngliche Sinn abschwächen, etwa wenn sich ein Mann allein wegen seines Namens Sarapion ein Sarapissiegel zulegt.

Von derartigen Äußerlichkeiten war die mittelalterliche Verwendung von Sarapissiegeln schon deshalb frei, weil man den dargestellten Gott nicht erkannte und auch mit dem Namen Sarapis, der durch Heilige zwar bekannt gewesen sein dürfte, keinen bestimmten Statuentypus verband. Gleichwohl steht das Sarapissiegel Karls d. Gr. nicht isoliert da. Durch Zufall wohl haben auch Heinrich der Jüngere von Plauen, Domherr zu Magdeburg, Meißen und Naumburg[3], und Günther XII. Graf von Käfernburg-Schwarzburg[4] mit fast identischen antiken

---

[1] F. Philippi, *Einführung in die Urkundenlehre des deutschen Mittelalters* (1920) 148f.

[2] Hiebaum a.O. 14 Nr. 4.

[3] O. Posse, *Die Siegel des Adels des Wettiner Landes bis zum Jahre 1500* I (1903) 35 Nr. 199 Taf. 25, 3; Hiebaum a.O. 43 Nr. 83.

[4] Posse a.O. 8 Nr. 24 Taf. 4,1; Hiebaum a.O. 60 Nr. 150.

Gemmen gesiegelt, die Sarapis und Isis (oder Helios?) einander zugekehrt zeigen.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Sarapis und seinem Kultbild setzt im 18. Jh. mit Winckelmann und seinen Zeitgenossen ein.[1] Dabei war man sich schon vorher der Schwierigkeiten bewußt, die unklare literarische Überlieferung bei Clemens Alexandrinus mit der Chronologie griechischer Künstler des 4. Jhs. v.Chr. in Übereinklang zu bringen. Bereits Franciscus Junius[2] unterteilt Bryaxis in zwei gleichnamige Künstler : in einen *Bryaxis statuarius* und einen *Bryaxis alter, itidem statuarius.* Dem letzteren wird die Schaffung der Sarapis- bzw. Osirisstatue zugeschrieben. Die Trennung in zwei verschiedene Künstler ist bis in jüngste Zeit vorgenommen worden. Winckelmann hat sich als erster von der literarischen Überlieferung gelöst, die Sarapisstatue aus dem zeitgenössischen Denkmälerbestand herausdestilliert und die Statue aus sich heraus interpretiert. Das Ergebnis ist beachtlich; die Deutungen einzelner Details sind treffend. Er setzt Sarapis mit Pluto gleich, während andere zeitgenössische Autoren nur von Iuppiter bzw. Iuppiter Serapis sprechen, wie etwa der Goethefreund Karl Philipp Moritz in seiner 1791 erstmals erschienenen Götterlehre. Moritz nennt den Gott auch den »Ägyptischen« oder den »Stygischen Jupiter«. Seine Deutung des Kerberos als »geflügelte Tiergestalt« beruht auf einer Mißdeutung des von ihm benutzten Gemmenbildes. Auf der Höhe seiner Zeit steht auch, was das Wissen um Sarapis anbelangt, der Maler Philipp Daniel Lippert in seiner Dactyliothec.[3] Bis in jüngere und jüngste Zeit wird in der Literatur häufig von Zeus- oder Jupiter-Sarapis oder Hades-Sarapis gesprochen, wenn Sarapis in seiner kanonischen Form gemeint ist. Demgegenüber muß betont werden, daß die Ikonographie des Gottes so eigenständig, prägnant und profiliert ist, daß Hilfszusammenstellungen mit Zeus und Hades unnötig sind.

Eine detaillierte Beschäftigung mit Sarapis und den mit ihm verknüpften Fragen in der Neuzeit unter wissenschaftsgeschichtlichen

---

[1] s. etwa E. Nau, *Lorenz Natter* (1966) 64f. Nr. 1-4.

[2] *Francisci Junii F.F. Catalogus architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum, statuariorum usw.* (1694) 39.

[3] Ph.D. Lippert, *Dactyliothec* (1767) 35f. Nr. 83ff.; 290ff. Nr. 844ff.

Aspekten erübrigt sich.[1] Jedenfalls war das neuzeitliche Interesse für diesen Gott und sein Bild im Vergleich zu der Zahl der überkommenen Denkmäler verhältnismäßig gering. Ohne Einfluß auf die moderne Beschäftigung mit Sarapis ist die Tatsache geblieben, daß sich in Goethes Besitz eine kleine Sarapisbüste aus Marmor befand[2] (Abb. 153). Ob sich ihr einstiger Besitzer über die Bedeutung der Darstellung im klaren war, ist unsicher.[3]

An der nachantiken *Begegnung Europas mit Ägypten*, an der Ägyptenromantik der Neuzeit hat Sarapis nur einen bescheidenen Anteil gehabt[4], und als Symbol, das stellvertretend für das ganze fremdartige Nilland steht, hat er kaum eine ernsthafte Rolle gespielt.[5] Dieses Gebiet war vor allem die Domäne von Isis[6] und von anderen ägyptischen Göttern. Sie haben Sarapis fast ganz verdrängt. Die Gründe dafür dürften auf der gleichen Ebene liegen wie im Falle der pompejanischen Fresken.

In neuerer Zeit sind die kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung der Sarapisstatue kaum Gegenstand der Forschung gewesen; das Interesse lag einseitig auf der Schaffung und Entwicklung des Kultes und den damit verknüpften Problemen. Der Aufschwung von Epigraphik und Papyrologie haben die Verlagerung auf rein religionshistorische Fragestellungen begünstigt. Die Unterschlagung der Existenz der Sarapisstatue in den meisten Kunstgeschichten neuerer Zeit mag damit gerechtfertigt werden, daß die Diskrepanz zwischen dem theoretisch gut rekonstruierbaren Meisterwerk des Bryaxis und dem erhaltenen Denkmälerbestand zu eklatant ist. Ob die Statue des Sarapis wirklich *das* Meisterwerk des Bryaxis gewesen ist, läßt sich nicht sagen; auf jeden Fall war es aber dasjenige seiner Werke mit der nachhaltigsten Wirkung. Der Sarapis des Bryaxis ist eine der bemerkenswertesten Schöpfungen der Antike, sowohl vom künstlerischen wie vom religionshistorischen Standpunkt aus betrachtet. Mit ihr ist es dem Meister gelungen, alle Bereiche menschlicher Göttererwartung in einem Werk zusammenzuschließen. Die Sarapisstatue ist formal in gleicher Weise ein retrospektives Werk, das in der Auseinandersetzung mit bekannten Schöpfungen des 5. Jhs. v.Chr. geschaffen ist und kunstgeschichtlich die Epoche der Nachklassik abschließt, wie eine Arbeit, die bereits Tendenzen zu hellenistischen Darstellungsweisen enthält. Religionshistorisch bedeutet das Werk des Bryaxis den Anfang einer neuen Generation von Göttern: Mit ihm beginnt der Typus des Universalgottes. Von seinem Äußeren her ein Vertreter der nachklassischen Götterwelt und vom Wesen ein charakteristischer Gott des Hellenismus ist Sarapis zugleich einer der glänzendsten Exponenten und eine der überzeugendsten Ausprägungen dieses neuen Göttertypus. Aus diesem Blickwinkel heraus erhält die Feststellung, daß der kunst- und religionshistorische Standort des Sarapis von gleichrangiger Bedeutung ist, ihre Berechtigung. Sarapis, das bedeutet einen nicht unwesentlichen Teil antiker, aktueller Kunst- und Religionsgeschichte.

---

[1] Einige Bemerkungen zur Wissenschaftsgeschichte bei Grimm, *Zeugnisse* 1 ff. Vgl. auch die Bibliographie bei R. Enking, *Der Apis-Altar Johann Melchior Dinglingers* (1939).

[2] Weimar, Goethehaus, Majolikazimmer : J. Winckelmanñs *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Eiselein Bd. 12 (1829) 334; ders., *Sämtliche Werke* (1835) Abb. 44; Chr. Schuchardt, *Goethes Kunstsammlungen* 2. Teil (1848) 323 Nr. 1; Amelung, *Sarapis* 193 Nr. 31; Brady, *Repertory* Nr. 15. Oben S. 211 Nr. 7.

[3] Für Goethes Einstellung gegenüber dem Alten Ägypten vgl. M. Pieper, *MDIK.* 2, 1932, 127ff. s. auch Enking a.O. 42.82 und E. Grumach, *Goethe und die Antike* I (1949) 417. Die Beschreibung des »Tempels des Jupiter Serapis bei Puzzuol« bei Grumach a.O. 452ff. Die in einem Brief (10.5.1815) an C. v. Knebel erwähnte Gemme mit einer von Victorien bekränzten Büste des Sarapis gehört zu einem geläufigen Typus (s. oben S. 222 Anm. 1). Goethe und Ägypten zuletzt behandelt von S. Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, *SBLeipzig* Bd. 113 H.5 (1968) 160ff.

[4] Bezeichnenderweise fehlt Sarapis ganz bei A. Frey-Sallmann, *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten*, Das Erbe der Alten II 19 (1931).

[5] Enking a.O., passim und Morenz a.O. 123ff.

[6] Vgl. J. Baltrušaitis, *La quête d'Isis* (1967). s. dazu auch J. Leclant in *Mélanges offerts à P. Modinos* (1968) 71ff. (Korrekturen bei Grimm, *Zeugnisse* 254f); ders., *Revue de l'art* 5, 1969, 82ff. und Grimm, *Zeugnisse* 102ff.

Konzipiert im Anschluß an einen ägyptischen Vorläufergott aus machtpolitischer Zweckmäßigkeit, hat sich Sarapis aus bescheidenen Anfängen im Verlaufe des Hellenismus und besonders nach dem Aufschwung des einheitlichen Weltreiches zu einem Gott von großer religiöser Schlagkraft und Elastizität und zu einem nicht zu unterschätzenden Machtfaktor innerhalb der römischen Götterwelt entwickelt. Jedoch kann seine spätere Machtposition nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Anfänge des Sarapiskultes und -bildes schwierig waren und die Intentionen der Ptolemäer, jedenfalls in der Frühzeit, als gescheitert angesehen werden müssen.[1]

Der glänzende Aufstieg und die große Breitenwirkung des Sarapis sind erstaunlich und imponierend. Sein Kräftepotential und sein religiöses Gewicht lassen auf eine zielbewußte Tätigkeit der Priesterschaft schließen. Auf seine systematische Propagierung ist mehr Wert als bei manchen anderen Göttern gelegt worden. Die alexandrinische Priesterschaft hat ihre Aufgabe mit Intensität, Nachdruk und Ausdauer betrieben; sie war die treibende Kraft.[2] Ihre Ambition und Zähigkeit haben bis in das 3. Jh. n.Chr. angehalten. Kaiserliche Protektion hat ein übriges dazu getan.

Das Hineinstellen des Sarapisbildes in neue, übergeordnete Dekorationszusammenhänge unter gleichzeitigem Verlust seines Charakters als autonomes Kunstwerk und das Umsetzen des Vorbildes ins Gefällige entsprechend römischer Sehweise haben Entwicklungstendenzen in Richtung auf eine Säkularisierung oder Profanisierung des Gottes begünstigt.

Die schwere Krise des wirtschaftlichen, sozialen und politischen Lebens im 3. und 4. Jh. n.Chr. bedeutete auch für Sarapis die Zeit einer krisenvollen Verfallsepoche und des Niedergangs; andere Götter traten an seine Stelle. Es kann jedoch nach der vorangegangenen Darstellung kein Zweifel darüber bestehen, daß die Leistung des Bryaxis epochal und richtungsweisend war und somit höher als bisher zu veranschlagen ist.

---

[1] In der Darstellung etwa von F. Schachermeyr, *Indogermanen und Orient* (1944) 274 wird ein vergleichsweise später Zustand des Sarapiskultes in die Frühzeit des Gottes zurückprojiziert.

[2] Gegen eine gezielte Sarapispropaganda im Sinne eines offiziellen Reichskultes spricht sich Vidman, *Isis und Sarapis* 21f. aus.

EXKURS

ZU EINIGEN THESEN VON CH. PICARD

Einige spekulative und folgenreiche Thesen, die Ch. Picard anläßlich seiner Veröffentlichung der Statuenfunde aus dem Hemizyklium am Ostende und Südrand des Dromos in Memphis vorgetragen hat, können nicht übergangen werden.[1] Sie erfordern eine kritische Überprüfung, da seine Hauptthese die vergleichsweise denkmälerarme Frühphase des Sarapisbildes betrifft und bei ihrer Richtigkeit weitreichende Konsequenzen hätte. Es ist nicht beabsichtigt, alle Fragen, die Picards zahlreiche Thesen und Mutmaßungen aufwerfen, im einzelnen aufzurollen.

Picard nahm an, daß es sich bei dem Hermenkopf (Abb. 365), auf den sich der von ihm als Demetrios von Phaleron[2] identifizierte Mann stützt, um den frühesten Beleg für den Kopftypus des von Bryaxis geschaffenen Sarapiskultbildes handele und dieser gleichzeitig die getreueste Vorstellung vom Original vermittle. Daraus ergab sich zwangsläufig, daß Bryaxis (unter Ptolemaios I. Soter) die Statue nicht für das alexandrinische, sondern das memphitische Sarapeum geschaffen[3] und ihr gleichzeitig stark ägyptisierende Züge verliehen habe.[4] Das erste Sarapeum stand demnach in Memphis und nicht in Alexandria; dazu würde passen, daß die Gründungsdeposite ein alexandrinisches Sarapeum erst für die Zeit des Ptolemaios III. Euergetes bezeugen.[1]

---

[1] Lauer-Picard bes. Kap.IV, 69ff. Wichtige Rezensionen : *JEA.* 43, 1957, 128f. (Ashmole); *AJA.* 61, 1957, 211ff. (Bieber); *RA.* 1957 I 241ff. (Leclant); *Gnomon* 29, 1957, 84ff. (Matz); *JSav.* 1957, 69ff. (Béquignon); *ArchClass.* 11, 1959, 257ff. (Floriani Squarciapino); *Aegyptus* 40, 1960, 327f. (Calderini).

[2] Dieser Benennung haben u.a. zugestimmt : K. Schefold, *MusHelv.* 14, 1957, 33ff. bes. 35; Th. Lorenz, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern* (1965) 4ff., bes. 5 II 2; T.B.L. Webster, *Hellenistic Art* (1966) 35; T. Dohrn, *Antike Plastik* VIII (1968) 41; M. Jacob-Felsch, *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen* (1969) 146f. und A.N. Zadoks - Josephus Jitta, *Portrait of an Emperor,* Bonnefantenmuseum/Stichting Limburgs Museum voor kunst en Oudheden (1970) 5.

[3] Zurückhaltend Schefold a.O. 36. Unabhängig von der Frage des ersten Standorts der Sarapisstatue ist die Rolle von Memphis bei der »Verbreitung des ägyptischen Kultes im allgemeinen« nicht zu unterschätzen. Vgl. Vidman, *Isis und Sarapis* 25.

[4] Ein ägyptischer Aufenthalt des Bryaxis wird von Schwarz, *Bryaxis* 92 und Zusam-

Die Faszination, die von diesen Thesen ausging, hat abgesehen von Castiglione[2] und Adriani[3], die sich kurz, aber entschieden gegen die Identifikation der Herme mit Sarapis ausgesprochen haben, kaum Kritik aufkommen lassen.[4] Das muß überraschen, da die Ikonographie der Herme von der gesicherten Sarapisüberlieferung völlig abweicht. Bei detaillierten Vergleichen bleibt nichts übrig, was eine Identifizierung der Herme mit Sarapis rechtfertigen könnte; Picards Vergleiche bewegen sich vollkommen im Allgemeinen. Es ist ein Fehlschluß, die Benennung der Herme mit Hilfe des lediglich vermuteten Namens der sich auf sie stützenden Figur gewinnen zu wollen und umgekehrt diese fiktive Identifikation mit Sarapis als Bestätigung für die Benennung der stehenden Figur als Demetrios von Phaleron aufzufassen.[5]

Beim Kalathos fällt zunächst das regelmäßige Ornamentmuster auf. Eine derartig rein ornamentale Verzierung hat sich bei großplastischen

---

menfassung Kap. 9 abgelehnt. Vgl. oben S. 13. — Die von Picard vorgenommene Trennung in eine memphitische Statue mit ägyptischem und eine alexandrinische mit griechischem Aussehen, wobei die memphitische der alexandrinischen als Vorbild gedient habe, ist abzulehnen.

[1] Nicht mehr rechtzeitig zur Verfügung standen mir die Ausführungen von J.E. Stambaugh über das 'memphitische' Kultbild des Sarapis im 2. Kapitel seiner Arbeit : *Sarapis under the Early Ptolemies* (1972).

[2] Castiglione 32 Anm. 19. Vgl. dazu Jucker, *Reproduktionen* 87 Anm. 36.

[3] *Repertorio* II 42. s. außerdem noch Laubscher, *Tempelkultbilder* Anm. 480 und jetzt auch H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig*, Röm.-Germ. Forsch. 32 (1972) 158.

[4] Der Identifikation des Hermenkopfes mit Sarapis haben neben den oben S. 408 Anm. 2 genannten Rezensenten u.a. zugestimmt : Schefold a.O. 33ff.; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*^{2} (1961) 98; Fr. Matz, *AbhMainz* 1963 Nr. 15, 1423; G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks* II (1965) 163; Lorenz a.O. 5 II 2; A. Henrichs, *ZPE*. 3, 1968, 72.

[5] Gleichwohl hat Picard seine Thesen unverändert ins *Manuel* übernommen (890 Anm. 2 gegen Castiglione, außerdem bes. 875 ff. 884. 895). Wenn Picard sich bei seiner Deutung auf U. Wilcken, *JdI*. 32, 1917, 164f. berief, so ist das deshalb wenig überzeugend, weil dieser mit Ausnahme der Sirene die originalen Statuen nie gesehen hat und nur nach den Zeichnungen von Mariette urteilen konnte und die Deutung auch nur vermutungsweise ausgesprochen hat (199 Anm. 1).

Beispielen in keinem Fall gefunden; gelegentlich begegnet sie bei kleinen Terrakotten. Grob wird ein beliebiges Muster angegeben, stellvertretend für die sonst üblichen Olivenzweige. In diesen Fällen ist die Dekoration ohne weiteres als Verlegenheitslösung anzusprechen. Es bliebe unerklärt, warum die Kalathosverzierung der »le plus fidèle« Kopie innerhalb der reichen Denkmälerüberlieferung keinerlei Nachfolge gefunden hat. Der Kalathos und seine Dekoration entfallen somit als Identifikationskriterien. Diese Kopfbedeckung findet sich häufig bei archaistischen hellenistischen Terrakottahermen, weiter gelegentlich bei Hermen auf ostgriechischen Grabreliefs.[1]

Die perückenartig über den Kopf gestülpten Haarzotteln sind schematisch und einfallslos nebeneinandergesetzt. Derartiges ist bis auf eine Ausnahme für Sarapisköpfe unbekannt. Bei ihr handelt es sich um einen 0,18 m hohen Kopf aus grauem Stein in Utrecht (Abb. 366a/b), der sich in der Abfallsschicht des römischen Provinzlagers von Fectio gefunden hat, das um 260 n.Chr. zerstört wurde.[2] Die das Gesicht einrahmenden Locken sind ähnlich denen der memphitischen Herme gebildet. Die Vergleichsmomente gehen jedoch ausschließlich zu Lasten der provinziell-derben und nur zufällig ähnlichen Machart, beruhen aber nicht etwa auf einer Abhängigkeit im Sinne von Vorbild und Wiederholung. Der Fectiokopf kann ohne Verlust aus der Diskussion ausscheiden; römische Legionäre werden die zu ergänzende Sitzstatuette bei einem einheimischen Handwerker bestellt haben.

Picard spricht mehrfach[3] von fünf Locken, die der memphitischen Herme deutlich in die Stirn fallen sollen.[4] Jedoch ist kein Unterschied bzw. Umbruch zwischen den seitlichen und den vorderen Locken zu erkennen; die Frisur der Herme steht innerhalb der Sarapisikonographie isoliert da. Von ihr führt kein Weg zu der später am weitesten verbreiteten Haartracht: der Fransenfrisur, erst recht nicht zum Anastoletypus.[1] Die Identifikation mit Sarapis wird besonders dann fragwürdig, wenn man in Rechnung stellt, daß die Wiederholungen der Frühzeit innerhalb der verschiedenen Gattungen ausnahmslos dem Anastoletypus angehören. Zur Erklärung genügt es nicht, die memphitische Herme als frühesten Beleg für die Filiation der Sarapisikonographie anzusprechen, zumal Picard den Hermenkopf als die verläßlichste Wiederholung ansieht. Die Frisur der memphitischen Herme setzt sich aus übereinanderliegenden Haarsträhnen zusammen. Picard vergleicht die obere Reihe mit der für die gesicherte Sarapisüberlieferung charakteristischen Haarzange oberhalb der Stirnlocken[2], von der sie sich jedoch vollkommen unterscheidet. Dagegen kehrt die 'Doppelstöckigkeit' der Locken in dieser Form häufiger bei archaistischen Hermen wieder.

---

[1] Vgl. E. Pfuhl, *JdI.* 20, 1905, 77f. 81f.

[2] G. van Hoorn, *Jaarboekje van „Oud-Utrecht"* 1956, 28ff.; Espérandieu, *Recueil* XIV Nr. 8576 Taf. 89/90; F. Braemer, *Catalogue de l'exposition : L'art dans l'Occident romain. Trésors d'argenterie, sculptures de bronze et de pierres.* Palais du Louvre (1963) Nr. 812 Taf. 64; *Catalogus van de archaeologische verzameling Utrecht* (o.J.) 20 Abb. 12/3; A.N. Zadoks - Josephus Jitta, *Portrait of an Emperor,* Bonnefantenmuseum/Stichting Limburgs Museum voor kunst en Oudheden (1970) 4 Abb. 4.

[3] Zuletzt *Manuel* 884.

[4] Deutlich von den übrigen Locken abgesetzte Stirnlocken will auch M. Bieber, *AJA*.61, 1957, 215 erkennen. Vgl. dazu Lauer-Picard Taf. 8 (hier Abb. 365).

Gleiches gilt für Schnurr- und Kinnbart, so daß es sich erübrigt, die Tradition, in der der Bart der Memphisherme steht, ausführlich aufzuzeigen.[3] Die Unterschiede zur gesicherten Sarapisüberlieferung sind so gravierend, daß eine gegenseitige Ableitung nicht möglich ist. Natürlich gibt es unter den schlechten Sarapiswiederholungen ähnliche Bartformen, die jedoch unrepräsentativ und für Rückschlüsse auf das Urbild wertlos sind.[4]

Das Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg hat vor geraumer Zeit eine myrinäische Terrakottaherme des 3. Jhs. v.Chr. erworben, die sich nur unwesentlich von der 'Sarapis'herme unterscheidet.[5] Dabei wäre bei dem Würzburger Exemplar der Gedanke an Sarapis gänzlich abwegig. Weiterhin lassen sich unter zahlreichen anderen Beispielen besonders zwei Terrakottahermen in München[1] und London[2] der memphitischen Herme an die Seite stellen.

---

[1] Es handelt sich bei der Herme nicht um eine Abwandlung des Fransentypus, wie Jucker, *Reproduktionen* 87 Anm. 36 annimmt.

[2] s. oben S. 81f.

[3] Kein Gewicht besitzt ein provinziell-derber Kopf aus dem Tempel E von Soli aus der Mitte des 3. Jhs.n.Chr., der den Namen Sarapis seinem Fundort, nicht aber seiner Ikonographie verdankt: A. Westholm, *The Temples of Soli* (1936) 100 (Nr. 318). 150 Taf. 18/19; *Swed.Cypr.Exped.* IV 3 (1956) 101 Taf. 19,1; Brady, *Repertory* Nr. 38.

[4] Vgl. z.B. die Barttracht der kyzikenischen Bronze in Berlin-West: Roscher, *ML.* IV (1909-15) 378 *s.v. Sarapis* Abb. 10; Daremberg-Saglio III 1 (1899) 581 *s.v. Isis* Abb. 4100; F. Grossi Gondi, *BullCom.* 38, 1910, 154 Abb. 2; Leipoldt, *Religionen* Abb. 14; Brady, *Repertory* Nr. 371; *Ägyptisches Museum Berlin, Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz* (1967) 101f. Nr. 997 mit Abb.

[5] Inv.-Nr. 4798: *Antike Kunstwerke aus dem Martin von Wagner-Museum. Erwerbungen 1945-61* (1962) Nr. 31 Taf. 24.

Soweit die Abbildungen bei Picard ein Urteil erlauben, fehlt der Herme in Memphis ein Gewandstück über der linken Schulter, wie es etwa die Philosophenhermen tragen. Auch dies spricht dagegen, sie als Brustausschnitt der Statue des Bryaxis aufzufassen.

Als Fazit ergibt sich : Der memphitischen Herme fehlen alle für Sarapis charakteristischen Destinctiva; Divergenzen in allen Details widersprechen dieser Identifizierung zu deutlich. Vielmehr gehört sie in unmittelbare Nachbarschaft von gesicherten archaistischen Hermen. Von sekundärer Bedeutung ist dabei die Kontroverse über den Beginn der archaistischen Plastik und ihre einzelnen Etappen.[3] Die archaistische Hermendarstellung ist nichts Ungewöhnliches; sie wird seit dem Hermes Propylaios des Alkamenes[4] häufig benutzt und erfreut sich gerade während des Hellenismus einer gewissen Beliebtheit. Demgegenüber scheint die Darstellung in Hermenform für Sarapis bisher überhaupt zu fehlen.[5]

---

[1] R. Lullies, *Die Typen der griechischen Herme* (1931) 66 (Nr. 2). 68 Taf. 7,1.2.

[2] *Brit.Mus.Cat.*, Walters, *Terracottas* C 528 Taf. 32; R.A. Higgins, *Greek Terracottas* (1967) Taf. 53 E.

[3] Eine kurze, zusammenfassende Übersicht über den kontroversen Stand der Forschung bei : H. Herdejürgen, *Untersuchungen zur thronenden Göttin aus Tarent in Berlin und zur archaischen und archaistischen Schrägmanteltracht* (1968) 65f. Noch ungedruckt ist die Hamburger Dissertation von D. Willers, *Zu den Anfängen der archaistischen Plastik in Griechenland* (1966).

[4] Lippold, *Plastik* 186. Zu den beiden Überlieferungssträngen ausführlich : E.B. Harrison, *Archaic and Archaistic Sculpture,* The Athenian Agora XI (1965); D. Willers, *JdI.* 82, 1967, 37ff. (nach ihm ist allein der Typus Ephesos-Leningrad-München auf Alkamenes zurückzuführen); L. Capuis, *Alkamenes. Fonti storiche e archeologiche* (1968) 35ff.

[5] Der einzige Beleg für Sarapis in Hermenform ist die Doppelherme im Museo Paolino : *EA.* 2190/1, die sich jedoch durch einige Besonderheiten von der gesicherten Sarapisikonographie abhebt. — A. Laumonier, *Délos* XXIII (1956) Nr. 325 Taf. 35 bildet eine kleine, qualitätvolle Terrakottaherme ab und bezeichnet sie vorsichtig als Sarapis. — Als Sarapisherme wird von G. Roeder, *Ägyptische Bronzefiguren. Staatliche Museen Berlin,* Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung VI (1956) § 72d Taf. 9c ein Halsanhänger bezeichnet. Diese Behauptung entzieht sich durch Kleinheit und schlechte Erhaltung des Objektes einer Beurteilung. — Bei der von Drexler 69f. (b) zitierten myrinäischen Terrakotte in Form einer Sarapisherme handelt es sich wohl ebenso um einen

Die Herme aus Memphis verdankt ihre Existenz dem Motiv des aufgestützten Armes; in dieser stützenden Funktion ist sie von Interesse. Die archaistische Schulterherme als Stütze für eine menschliche Figur ist unter hellenistischen Terrakotten sehr verbreitet.[1] Dabei ist es nicht unbedingt erforderlich, daß die Herme in einer bestimmten — etwa mythisch bedingten — Beziehung zu der von ihr gestützten Figur steht.[2] In der Großplastik begegnet sie erstmals bei Sisyphos II. aus der Daochosgruppe in Delphi.[3] Die Beliebtheit gerade während des Hellenismus mag damit zusammenhängen, daß der starre Hermenschaft mit einer nach oben abschließenden archaistischen Büste als Kontrast zu einer hellenistisch-bewegten, sich auf sie stützenden Figur als besonders reizvoll empfunden wurde. In diesen Zusammenhang gehören etwa auch der ‘Ioven Orador’ in Madrid[4] und die Herme des Boëthos Kalchedonios aus dem Fund von Mahdia.[5] Bei ihnen ist zwischen Arm und Hermenkopf ein Mantel gelegt, so daß ein Teil des Gesichtes verdeckt und ein Kalathos überflüssig wird. Wenn dies bei der memphitischen Herme fehlt, so liegt das nicht zuletzt an dem weichen, ursprünglich von einer bemalten Stuckschicht[6] überzogenen Mokattamkalkstein, der für derartige Drapierungen ungeeignet ist. Das Material mag auch der Grund dafür sein, daß alle Statuen der memphitischen Gruppe in ihren Einzelformen merkwürdig schwerfällig wirken.

Der von Picard betont herausgestellte ägyptisierende Charakter der Memphisherme ist nicht zu erkennen, zumal auch bei den übrigen Figuren nicht ‘ägyptisiert’ wird. Die Locken haben mit den in Ägypten beliebten Korkenzieherlocken nichts zu tun.

Irrtum wie bei der Terrakotte : W. Froehner, *Terres cuites d'Asie Mineure* (1881) Taf. 1. Nicht zu identifizieren war ein »testina ad erma di Serapide« (Roscher, *ML.* II 1[1890-94] 400 *s.v. Isis* [Drexler]).

[1] Lullies a.O. 50. 64.Vgl. weiter F. Muthmann, *Statuenstützen, AbhHeidelberg* 1950 Nr. 3 (1951) 16ff.

[2] Das zeigt z.B. : *CVA. Deutschland* (Karlsruhe II) Taf. 362,3. — Dagegen besteht sicherlich ein Zusammenhang auf dem Weihrelief im Museo Paolino : Helbig^4 I (1963) Nr. 1001 (Fuchs).

[3] Eine verwandte Stützherme bei J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 154.251 Taf. 59 (A 43).

[4] A. Blanco, *Catalogo de la escultura* (1957) Nr. 39-E Taf. 21; *RM.* 71, 1964 Taf. 35,1; Muthmann a.O. 16.

[5] W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia* (1963) 12ff. Nr. 1 Taf. 7/8.

[6] s. Jucker, *Reproduktionen* 87 Anm. 36.

Die Benennung der stehenden Figur auf Demetrios von Phaleron[1] baut auf der nicht zutreffenden Prämisse auf, bei der Herme handele es sich um Sarapis, und auf falschen Schlüssen aus der entsprechenden Figur eines Figurenzyklus auf einem sarsinatischen Mosaik in der Villa Albani.[2] Es scheint deshalb geboten, sich auch für den 'Demetrios' nach einem neuen Namen umzusehen. Damit entfiele gleichzeitig der Zwang zu einer mit dem Stil der Statuen nicht zu vereinbarenden Datierung in die Zeit vor 280 v.Chr. Picard glaubte, mit Hilfe des 'Demetrios' die Entstehung des ganzen Figurenkomplexes innerhalb eines bestimmten Zeitraums eingrenzen zu können.[3] Nach seiner Flucht aus Athen im Jahre 307 v.Chr. infolge der Eroberung der Stadt durch Demetrios Poliorketes hielt sich Demetrios von Phaleron angeblich zu einem kurzen Zwischenspiel in Theben und Makedonien auf, um nach dem Tode des Kassander an den Hof des Ptolemaios I. Soter überzuwechseln. Bald nach dem Tode seines Gönners 283/2 v.Chr.[4] fiel er unter Ptolemaios II. Philadelphos wegen seines Eintretens für die Thronfolge des Ptolemaios Keraunos in Ungnade und starb nur wenig später an einem Schlangenbiß[5], so daß Picard zufolge die Möglichkeit einer späteren Aufstellung ausfalle.[6]

---

[1] Der allgemeinen Zustimmung zu dieser Benennung stehen nur wenige Ablehnungen gegenüber : Fr. Matz, *Gnomon* 29, 1957, 86f. 91; mit Fragezeichen : Fraser II 36 Anm. 55.

[2] Die Zugehörigkeit eines Kopffragmentes (Lauer-Picard 85 Abb. 41/2 und Taf. 9) zum 'Demetrios' ist zweifelhaft (schon Matz a.O. hat aufgrund des Diadems Bedenken geäußert), weil die entsprechende Partie des Philosophenmosaiks in der Villa Albani (Lauer-Picard 79 Abb. 38; vgl. die Literaturübersicht bei K. Gaiser, *AuA*. 13, 1967, 10 Anm. 12) modern und die Binde Zutat ist (O. Brendel, *RM*. 51, 1936, 9; anders K. Parlasca, *RM*. 65, 1958, 157f.). Ebenso ergänzt ist die »ägyptische Viper« in der R. des Mannes, die von Gaiser (a.O. 10 Anm. 14) fälschlich als Argument für die Benennung auf Demetrios benutzt wird. Zu dem bislang nicht gesicherten Porträt des Demetrios vgl. *Lexikon der Alten Welt* (1965) 3361 (Schefold). Der von L. Laurenzi (*Ritratti greci* [1941] 102 Nr. 36 Taf. 13) behandelte Kopf in Kopenhagen stellt nicht Demetrios, sondern einen Athleten dar. Er ist richtigerweise nicht bei G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks* II (1965) 163 aufgeführt.

[3] Ebenso argumentiert zuletzt wieder M. Jacob-Felsch, *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen* (1969) 146 Anm. 407.

[4] Ptolemaios I. Soter starb nicht 285 v.Chr. (so noch Matz a.O. 87), sondern im Jahre 283/2 v.Chr. : *RE*. XXIII (1959) 1629f. *s.v. Ptolemaios I. Soter* (Volkmann).

[5] s. vorherige Anm.; F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles* IV. *Demetrios von Phaleron*^{2} (1968) Frgmte. 69-71.

[6] Zu Leben und Werk des Demetrios von Phaleron : *RE*. IV (1901) 2817 ff. *s.v.*

Neben zahlreichen Werken über Rhetorik, Philosophie, Geschichte und Politik soll Demetrios — ein Schüler des Theophrast — zum Dank für die Heilung eines Augenleidens Paiane auf Sarapis verfaßt haben.[1] Dies wäre die innere Bestätigung für die Benennung der Herme. Doch hat die kurze Notiz des Diogenes Laertius noch Anlaß zu weitergehenden Spekulationen gegeben. Es wurde vermutet, Demetrios habe überhaupt eine entscheidende Rolle bei der Erschaffung des Sarapiskultes gespielt.[2] In seiner Eigenschaft als Vertrauter des Ptolemaios hätten die Paiane politisch-programmatischen Charakter. Inwieweit sich diese Vermutung unabhängig von den Paianen selbst aufrechterhalten läßt, hängt davon ab, welches Gewicht der Notiz des Artemidoros zukommt, Demetrios habe in fünf Büchern u.a. wundersame Rezepte und Kuren des Sarapis aufgezeichnet[3], und in welchem Maße die Bereitschaft vorliegt, dem ersten Ptolemäer bei der Einrichtung des Sarapiskultes, d.h. bei der Neuformung eines älteren einheimischen Vorläufergottes, eine besondere Bedeutung zuzugestehen.

Wehrli[4] und vor ihm schon Susemihl[5] haben die Autorschaft des Demetrios hinsichtlich der Paiane überhaupt in Frage gestellt. Wehrli hat m.E. zu Recht angenommen, daß sich das allgemeine Wissen der Spätantike von dem guten Verhältnis des Demetrios zu Ptolemaios I. Soter in Verbindung mit einer fiktiven Heilung von einem Augenleiden in der Notiz des Diogenes Laertius niedergeschlagen habe. Der Topos von Krankheit, göttlicher Heilung und anschließendem Lobpreis ist so allgemein verbreitet, daß es schwerfällt, die Krankheitsgeschichte und die davon abhängigen Paiane auf Sarapis als historisch hinzu-

---

Demetrios Nr. 85 (Martini); E. Bayer, *Demetrios Phalereus, der Athener*, Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 36 (1942); Wehrli a.O.; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*^{2} (1963) 739f.; *RE. Suppl.* XI (1968) 514ff. *s.v. Demetrios von Phaleron* (Wehrli).

[1] Diogenes Laertius V 76.

[2] O. Weinreich, *Aegyptus* 11, 1930/31, 14; U.v. Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen* II (1932) 342 Anm. 1; Bayer a.O. 101; C. Schneider, *Kulturgeschichte des Hellenismus* I (1967) 491.

[3] Artemidor II 44.

[4] Wehrli a.O. 87 Kommentar zu Frgmt. 200 und *RE.Suppl.* XI (1968) 518 *s.v. Demetrios von Phaleron* (Wehrli).

[5] F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Litteratur in der Alexandrinerzeit* I (1891) 875.

nehmen.[1] Vielmehr scheint hier ein Heilungswunder anachronistisch in die Frühzeit des Sarapiskultes zurückprojiziert worden zu sein.

Mit der notwendigen und überzeugenden Korrektur des kunstgeschichtlichen Standortes der Gruppe aus der Exedra des memphitischen Dromos, die bereits F. Matz in die Zeit kurz vor 176 v.Chr. vorgenommen hat, ist dem hier Vorgetragenen sehr entgegengekommen worden.[2] Damit verliert die Benennung auf Demetrios und die mit ihm durch einen zweifelhaften Kausalschluß verbundene 'Sarapis'-herme weiter an Wahrscheinlichkeit.[3] Gleiches gilt auch für die übrigen Thesen Picards, deren Fundamente so schwach sind, daß ihre Fragwürdigkeit bzw. Unhaltbarkeit nicht im einzelnen nachgewiesen zu werden braucht; ihre Richtigkeit wird durch die Umdeutung der Herme zwangsläufig in Mitleidenschaft gezogen. Der Ausfall des 'Demetrios' beeinträchtigt die Interpretation der Gesamtgruppe jedoch deshalb nicht, weil abgesehen von ihm mindestens drei der elf Figuren des Zyklus noch unbenannt sind[4] und der übergeordnete Gesichtspunkt, der für die Zusammenstellung gerade *dieser* elf Figuren maßgeblich war, letztlich noch zu suchen bleibt.[5]

---

[1] Bayer a.O. 102 hält Krankheit und Heilung für eine Fiktion, unabhängig davon aber die Paiane auf Sarapis für historisch; ähnlich Wilamowitz-Moellendorff a.O. 342 Anm. 1.

[2] *Gnomon* 29, 1957, 84ff. Der Datierung Picards hat sich die Mehrzahl der Rezensenten angeschlossen. Die Datierungen von Matz und Schefold hat Picard, *Manuel* 654 Anm. 1 abgelehnt. K. Schefold hält die Figuren für antoninische Kopien nach frühhellenistischen Vorbildern (*MusHelv.* 14, 1957, 34 und *Griechische Dichterbildnisse* [1965] 52f. zu Abb. 21). Er beruft sich dabei auf Sieveking und Wolters (*JdI.* 32, 1917, 199), die jedoch seinerzeit (mit Ausnahme der Sirene) nach Zeichnungen urteilen mußten. Th. Lorenz, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern* (1965) 6 : kaiserzeitlich. Seine Argumentation wird zurückgewiesen von M. Jacob-Felsch, *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen* (1969) 146 Anm. 407. E. Bielefeld (*Gymnasium* 74, 1967, 84) hält die Gruppe überhaupt für »zeitlich kaum faßbar«. *Γ.Σπ. Δόντας, Εἰκόνες καθημένων πνευματικῶν ἀνθρώπων εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν τέχνην* (1960) 100ff. datiert die Gruppe spätestens in augusteische (?) Zeit.

[3] Die korinthische Lampe mit einer Sarapisbüste auf dem Spiegel (G. Siebert, *BCH.* 90, 1966, 497ff. Nr. 15 Abb. 20; hier Abb. 367) kann nicht zur Bestätigung der Thesen Picards herangezogen werden.

[4] Statuenaufzählung bei Lorenz a.O. 5 und Jacob-Felsch a.O. 146.

[5] Jacob-Felsch a.O. 147 nimmt an, daß die 11 Statuen auch den ursprünglichen Bestand der Gruppe wiedergeben.

Die memphitische Herme muß auf die hervorragende Stellung, die ihr Picard innerhalb der Sarapisikonographie zugewiesen hat, verzichten. Zugleich entfällt damit einer der frühesten Belege für das maßstabgerechte Kopieren von klassischen und nachklassischen Meisterwerken[1], das jedoch u.a. durch die endgültige Zuweisung der Wiener Amazonenplatte zum Altar des ephesischen Artemision auf andere Weise nachzuweisen gelang.[2]

---

[1] Nachbildungen von großen Kultstatuen gibt es natürlich schon im 5. Jh.v.Chr., sie sind jedoch so gut wie ganz auf die Kleinkunst beschränkt. »Zahlreiche Nachklänge berühmter Werke« nimmt A. Delivorrias (*Antike Plastik* VIII [1968] 27) für das 5. Jh.v. Chr. an. Annähernd proportionsgleiche Kopien gibt es bereits im 4. Jh.v.Chr. (vgl. A. Rumpf, *Archäologie* II [1956] 88). G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923) 15f. verlegt den eigentlichen Beginn der maßgerechten Kopien mit Hilfe der pergamenischen Wiederholung der Athena Parthenos an den dortigen Königshof (vgl. dazu : H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrh.*, Diss.Bonn [1966] 120). Die dieser Ansicht zuwiderlaufende Wiener Amazonenplatte (s. nächste Anm.) hat Lippold a.O. 249 Anm. 58 mit der Feststellung »angeblich noch 4./3. Jahrh.v.Chr.« eliminiert.

[2] Die Wiener Amazonenplatte aus Ephesos (*JdI.* 30, 1915, 131ff. Taf. 6) gibt den Typus Berlin-Landsdowne(New York)-Sciarra wieder. Dazu : Lippold, *Plastik* 172; V. Poulsen, *Die Amazone des Kresilas*, Opus Nobile H. 1 (1957); Helbig⁴ I (1963) Nr. 433 (v. Steuben); Replikenliste bei D. v.Bothmer, *Amazons in Greek Art* (1957) 219f. Nr. 67ff. und Lauter a.O. 117f. Der allgemeinen Zuschreibung an Kresilas (W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* [1969] 199f. und *RE. Suppl.* XII [1970] 1691 *s.v. Nachträge* : *Ephesos* [Alzinger]) haben u.a. H. Schrader, *Phidias* (1924) 68; L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands* (1938) 260; G. Hafner, *Geschichte der griechischen Kunst* (1961) 210ff.; G.M.A. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures. Metropolitan Museum of Art* (1954) zu Nr. 37 (vgl. Schuchhardt, *Gnomon* 30, 1958, 488) und W. Zschietzschmann, *Gießener Hochschulblätter* 14, 1967, 45ff. widersprochen. Th. Lorenz, *Polyklet* (1972) 31ff. und H. v. Steuben, *Der Kanon des Polyklet* (1973) 56ff. halten an der traditionellen Zuweisung der Kapitolinischen Amazone an Polyklet fest. Vgl. dazu die verbindende Haltung von E. Rohde, *Griechische und römische Kunst in den Staatl. Museen zu Berlin* (1968) 101. Die Zugehörigkeit der Wiener Platte zum Altar des Artemision (eine alte Vermutung Schraders : *JdI.* 30, 1915, 133) haben die jüngsten Ausgrabungen in Ephesos erwiesen : A. Bammer in *Festschrift F. Eichler zum 80. Geburtstag* (1967) 20f. Abb. 13; ders., *AA.* 1968, 400 mit Abb. 28. — Zu vorhellenistischen Kopien und Wiederholungen : F. Brommer in *Studies presented to D.M. Robinson* I (1951) 674ff. Zum Beginn des Kopierens von Statuen auf Gemmen s. G. Horster, *Statuen auf Gemmen* (1970) 6. s. jetzt auch P.C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, AM. Beih. 2 (1972) 98ff.

ADDENDA

Die Addenda berücksichtigen die bis zum Mai 1973 erschienene Literatur.

Die in der Arbeit vielfach zitierte Sammlung kaiserzeitlich-alexandrinischer Prägungen ehemals im Besitz G. Dattaris wird zur Zeit im internationalen Münzhandel verkauft bzw. versteigert. Hinweise darauf werden P.R. Franke (Saarbrücken) und P.N. Schulten (Frankfurt) verdankt.

Es ist sehr zu bedauern, daß die mit weitem Abstand größte Sammlung alexandrinischer Bronze- und Billonemissionen im Royal Ontario Museum von Toronto, die sich dort seit dem Beginn dieses Jahrhunderts befindet und mehr als 23000 Stücke umfaßt, noch nicht publiziert ist. Sie dürfte für alle hier debattierten Typen Belege enthalten. Ausschnitthaft hat M. Sadek (*Phoenix* 20, 1966, 131ff.) anhand einer größeren Zahl von Prägungen in Toronto den Billonausstoß der alexandrinischen Münzstätte unter Nero behandelt.

S. xi. Das grundlegende Werk von P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria* I-III (1972) ist inzwischen erschienen. Es ist bei zahlreichen Detailfragen zu konsultieren.

S. 25 Anm. 1. Zu den Porträts des Septimius Severus s. demnächst auch Verf., *JdI.* 87, 1972. Hier außerdem S. 251 Anm. 4.

S. 30 Anm. 1. Die Basaltplatte in Ostia ist jetzt auch behandelt von K. Parlasca in Helbig⁴ IV (1972) Nr. 3005.

S. 59. Zum Asklepios des Thrasymedes s. jetzt B. Krause, *AA*, 1972, 240ff. Hier auch S. 74 Anm. 1 und 349f.

S. 65 Anm. 6. Für die Statuette in Ostia Inv. -Nr. 1125 ist der (in manchen Punkten aber ungenaue) Text von H. v. Steuben in Helbig ⁴ IV (1972) Nr. 3034 heranzuziehen. Hier außerdem S. 66 Anm. 4. 68. 69f. 70 Anm. 4. 94. 276.

S. 99 Anm. 6. Die Basaltbüste in der Villa Albani behandelt jetzt auch H. v. Steuben in Helbig⁴ IV (1972) Nr. 3353. Hier außerdem S. 79 Anm. 5. 81 Anm. 6.82 mit Anm. 5.85 Anm. 2. 231 mit Anm. 1.

S. 104 Anm. 3. Zu der dort debattierten Münzprägung s. auch P. Naster, *RevBNum.* 144, 1968, 205f.

S. 106 Anm. 6. Zur Kolossalität als Ausdrucksform : J. Liegle, *Der Zeus des Phidias* (1952) 201ff. und K. Stemmer, *AA*. 1971, 563ff.

S. 135ff. Ein Karneol-Ringstein mit dem gestaffelten Doppelbildnis von Sarapis und Isis ist veröffentlicht von E. Brandt u.a., *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* I. *Staatliche Münzsammlung München* III (1972) Nr. 2959 Taf. 290.

S. 142 Anm. 4. Eine neue Übersicht über die Porträts des Ptolemaios IV. Philopator bietet D.B. Thompson, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Fayence* (1973) 96f.

S. 142f. mit Anm. 5. Zu den Theoi-Adelphoi-Prägungen s. jetzt auch das Oktadrachmon im British Museum: G.K. Jenkins - H. Küthmann, *Münzen der Griechen* (1972) 262 mit Abb. 557/8. Eine kurze Chronologiediskussion bei Thompson a.O. 56 Anm. 3 mit Taf. 73 d.e.

S. 147 Anm. 1. Einen Karneol-Ringstein mit einer Sarapisbüste im Profil über einer Mondsichel umgeben von Tierkreiszeichen in der Münchner Staatlichen Münzsammlung ist veröffentlicht bei Brandt u.a.a.O. Nr. 2664 Taf. 248.

S. 155 f. mit Anm. 1 der S. 156. Sarapis- und Isisbüste gegenüber auf zwei Karneol-Ringsteinen in der Münchner Staatlichen Münzsammlung: Brandt u.a.a.O. Nr. 2321 Taf. 207 (hinter Sarapis noch Harpokrates) und Nr. 2674 Taf. 249.

S. 161ff. Glaspaste mit frontal ausgerichtetem Sarapiskopf(?) in der Münchner Staatlichen Münzsammlung: Brandt u.a.a.O. Nr. 3020 Taf. 296.

S. 169. Roter Jaspis-Ringstein in moderner Goldfassung mit Sarapisbüste im Profil in der Münchner Staatlichen Münzsammlung: Brandt u.a.a.O. Nr. 2666 Taf. 248 (dort an den Anfang des 2. Jhs. n. Chr. datiert).

S. 204 Anm. 3. Zum Totenmahlrelief s. jetzt auch A. Effenberger, *FuB.* 14, 1972, 128ff.

S. 214 Anm. 2. Das Pariser Relief wird kurz erwähnt von V. Tran tam Tinh, *RA.* 1972 II 335 mit Anm. 3 (die Frage nach dem Herkunftsort wird offengelassen).

S. 219 Anm. 1. Zum Sarapeum in Thessaloniki s. M. Vickers, *JHS.* 92, 1972, 164f. Nachzutragen auch auf S. 325 Anm. 7.

S. 222 Anm. 1. Karneol-Ringsteine mit Sarapisbüste über Adler in der Münchner Staatlichen Münzsammlung: Brandt u.a.a.O. Nr. 2671/2 Taf. 249. Auf dem Jaspis-Ringstein Nr. 2673 Taf. 249 handelt es sich um Sarapis-Helios.

S. 222 Anm. 1 (Ende). Karneol-Ringsteine mit der Sarapisbüste über Adler, bekränzt von Victorien auf Feldzeichen. München, Staatliche Münzsammlung: Brandt u.a.a.O. Nr. 2667/8 Taf. 248. Bei Nr. 2669 Taf. 248 sind die Feldzeichen gegen Manipelzeichen ausgetauscht. Die Victorien fehlen.

S. 226 Anm. 3. Das Apotheoserelief der Antoninus Pius-Basis behandelt: L. Vogel, *The Column of Antoninus Pius* (1973) 32ff. Ebenda passim zahlreiche weiterführende Hinweise zum Adler als Apotheosevogel.

S. 251 Anm. 4. Zur Terrakottabüste des Caracalla in Leipzig s. demnächst Verf., *JdI.* 87, 1972.

S. 253f. Anm. 8. Alabasterkopf in Aquileia (ohne Inv. -Nr.): V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane* (1972) Nr. 124. Vgl. auch ebenda Nr. 122 und 123.

S. 261 Anm. 4. Anzufügen ist jetzt G. Heres, *Die römischen Bildlampen der Berliner Antiken-Sammlung* (1972) 74 Nr. 456 Taf. 48.

S. 263f. Anm. 8. Zu den Großbronzen mit der Liviabüste auf dem Globus der *Colonia Iulia Romula* (Sevilla) ist das Exemplar *Niggeler* II Nr. 559 Taf. 1 nachzutragen (dort auch Bemerkungen zur Reverslegende).

S. 265. Zur Rundbasis in der Villa Doria Pamphili s. demnächst auch Verf., *JdI.* 87, 1972.

S. 267 Anm. 6 der Vors. (Ende). Anzufügen ist das Berliner Exemplar (Inv.-Nr. 20910): M. Kunze, *FuB.* 14, 1972, 95 Nr. 14 Taf. 10.

S. 272 Anm. 4. Zum Problem Welt- oder Himmelskugel s. auch G. Tabarroni, *Physis* 7, 1965, 317ff.

S. 288 Anm. 3. s. jetzt auch das Exemplar im Benaki-Museum: V. Tran tam Tinh, *RA.* 1972 II 334 mit Abb. 3.

S. 297f. Sarapis und Isis in Schlangengestalt auf einem Heliotrop in der Münchner Staatlichen Münzsammlung: E. Brandt u.a., *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* I. *Staatliche Münzsammlung München* III (1972) Nr. 2663 Taf. 248.

S. 298 Anm. 3. Das neue Stück im Oxforder Ashmolean Museum bei Milne 87a (Nachtrag C.M. Kraay). Das Stück ist auch S. 327 Anm. 6 nachzutragen.

S. 302f. Anm. 8. Isis-Pharia auf alexandrinischen Emissionen: P. Naster, *Bulletin de la Société Française de Numismatique* 23 Nr. 2 (Febr. 1968) 238ff. s. auch *Numismatic Literature* Nr. 80 (Juni 1968) Nr. 183.

S. 303 Anm. 8 der Vors. Zum Kultbild der Isis-Pelagia in Benevent s. jetzt auch F. Zewi in Helbig^4 IV (1972) Nr. 3387.

S. 307 Anm. 1. Zu Sarapis und den Dioskuren vgl. den Jaspis-Ringstein in der Münchner Staatlichen Münzsammlung: Brandt u.a.a.O. Nr. 2670 Taf. 249.

S. 308 Anm. 3. s. jetzt auch das Exemplar im Oxforder Ashmolean Museum: Milne 2732 b (Nachtrag C.M. Kraay).

S. 321 mit Anm. 4. Zu Sarapis und Nemesis s. auch den Jaspis-Ringstein in der Münchner Staatlichen Münzsammlung: Brandt u.a.a.O. Nr. 2918 Taf. 283.

S. 330 Anm. 10 der Vors. Nachzutragen ist: S.W. Grose, *Catalogue of the McClean Collection of Greek Coins* III. *Fitzwilliam Museum* (1929) Nr. 9861 Taf. 370, 15.

S. 387 Anm. 1. s. auch J. Liegle, *Der Zeus des Phidias* (1952) passim.

S. 405 Anm. 3. Goethes Karneol ist publiziert von A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* I (1900) Taf. 62, 23.

S. 414 Anm. 2. Zum Philosophenmosaik in der Villa Albani s. jetzt auch K. Parlasca in Helbig^4 IV (1972) Nr. 3350.

GENERALREGISTER

Das Generalregister umfaßt Orts-, Personen-, Götter- und Sachregister. Eine detaillierte Stichwortaufnahme und -aufschlüsselung soll gezielten Zugang zum Text verschaffen. Der reiche Abbildungsteil ersetzt einen separaten Denkmäler- bzw. Museumsindex, da Querverweise im Abbildungsverzeichnis ein rasches Auffinden der Textstellen ermöglichen.

Abydos, Inschriften aus, 45
— Osiristempel, 49 Anm. 2
— Pilgerstrom nach, 239
Achmîn-Panopolis, Sarapiskopf aus, 211 Nr. 8, 212f.
— Schale aus, 288
Adler, Symbolik, 226 Anm. 3, 227 Anm. 2, 266f.
— Apotheosevogel bei Privatpersonen, 227 Anm. 2
— Attribut, des Sarapis, 28
— — des Zeus, 220
— Emblemtier der Stadt Sinope, 220 Anm. 2, 323
— Götterbüste auf, 224 Anm. 1
— — Isis, 223, 224 Anm. 3
— — Sarapis, 220ff., 222 Anm. 1
— — Sarapis-Helios, 299
— — Sarapis, zwischen Feldzeichen und Victorien, 222 Anm. 1, 405 Anm. 3
— — Sarapis sowie Isis und steh. Harpokrates, 223, 299
— — Zeus, 227 Anm. 1
— auf dem Kopf, 227 Anm. 3
— auf dem Kalathos, 219f.
— Sarapis liegend auf, 226 Anm. 3, 309
— neben Sarapis, 189, 220 mit Anm. 1, 354f.
Aegyptiaca, 384f.
Aelia Capitolina, 320, 323 (Münzen), 377, 378 Anm. 1 (Inschrift)
Aelia Paetina, Gemahlin des Claudius, 346
Aemilius Paullus, L., 363 Anm. 5
Aesculapius, s. *s.v.* Asklepios
Aezanoi, Münzen, 314
Africa Proconsularis, 244
Afrikabüste, Museo Torlonia, 192 Anm. 3
Agathokles, Erbauer eines Sarapis- und Isistempels auf Astypaleia, 325
Agathos-Daimonschlange, 263, 297f.
Agenarich, Sohn des Mederich, 398
Agone, in Smyrna, 56
Agrippa, Verbote des, 365 Anm. 6
— Postumus, Villa in Boscotrecase des, 383
Ägyptenromantik, 384f. 405
Ägyptizismus, 46 Anm. 8, 67, 114 Anm. 3, 393 f. Anm. 1, 408 f., 413
Ähren, als Attribute, der Demeter, 302f., 309
— — der Isis-Demeter, 230
— — des Sarapis, 297f., 301
— als Kalathosdekoration, 84
Aiane, Ohrenrelief aus, 193 Anm. 1
Aigeai, Münzen, 315
Aigeira, Apollontempel, 23 Anm. 3 der Vors.
Aigiale, Sarapisstatuette aus, 175 f.
Aigyptos, Bruder des Danaos, 46 Anm. 5
Ailios Aristeides, Sarapishymnus des, 30, 241 Anm. 4, 291f.
Aion und Sarapis, 272 Anm. 2

akrolithe Technik, 101 Anm. 2

Alba Iulia, Inschrift aus, 23 Anm. 3 der Vors.

Alexander d. Gr., Anastole, 133

— Angleichung des Nero an, 370 Anm. 2

— von den Athenern zum Dionysos gemacht, 129f.

— Bildnis des, 185f. 186 Anm. 5 der Vors., 186 Anm. 1

— Einwirkung auf Götterphysiognomien, 138

— als Heiland, 373

— imitiert von Caracalla, 274, 283 Anm. 3

— *invictus* (bzw. ἀνίκητος), 29, 283 Anm. 3

— als Kosmokrator, 274, Anm. 4

— Sarapis offenbart sich — im Traum, 233 Anm. 7

— und die Sarapiskulteinführung, 40f., 126

Alexanderroman, 41 mit Anm. 2

Alexander II. Zabinas, Münzen, 345

Alexandria, Attikarelief aus (?), 215

— Export, 180, 219, 242

— Gründung, 116

— Gymnasium, 367

— Hadrianeia, 387

— Hadrianeion, 149, 272f., 308, 381f.

— Homonoiaprägungen mit Ephesos, 146f., 318, 320f.

— Kôm-esch-Schukâfa, 194 Anm. 2, 375 Anm. 3

— Künstler- und Kopistenbetrieb, 231f. mit Anm. 6

— künstlerische Abhängigkeit der Chora von, 218 Anm. 5

— künstlerische Metropole, 179, 218

— künstlerische Traditionen (Münzen), 297

— Münzen, kaiserzeitliche, bes. 296ff. und passim

— Münzstätte, nach dem Ende der selbständigen Prägungen, 326f.

— Museion, 399

— Nemesisheiligtum, 9 Anm. 1

— Personifikation, 288, 301, 343, 379

— Produktionsort für Sarapiden, 213, 258

— Sarapeum, Standort in, 15

— — Architekt, 105 Anm. 4

— — Architektur macht griech. Eindruck, 104 Anm. 5, 105

— — Ausgrabungen im, 55, 171

— — Baugeschichte, 57 Anm. 4, 58

— — Begrüßungskuß im, 257 Anm. 3

— — Besucherstrom ins, 80, 239

— — mit dem Capitol in Rom vergleichbar, 291

— — Celladecke, 106

— — Cellawand, 105

— — Einweihung, 141

— — Errichtung, 58 Anm. 1

— — Fassade, 257

— — Fenster im, 104 mit Anm. 3, 257 mit Anm. 3

— — Frontlänge, 106

— — Frontsäulen, 105

— — Gebälk, 105

— — Gründungsplatten, 57, 123, 141, 409

— — Harpokratesschrein, 142

— — Heliosstatuette im, 257 Anm. 3

— — Interkolumnium, 104

— — Sitzbild der Isis im, 62, 311

— — magnetischer Mechanismus im, 257 Anm. 3

— — Mönch wirft Stein auf, 105

— — auf Münzen, 104, 106 Anm. 3

— — Neubau, 9 mit Anm. 2, 11, 205 Anm. 1, 215 Anm. 2, 388 Anm. 1

— — auf Papyrus 104f.

— — Säulenhöhe, 106

— — Schreinhaftigkeit der Architektur, 105f., 123

— — tunnelartige Gänge im, 237 Anm. 3 der Vors.

— — Umwandlung in christl. Kirche, 397

— — Vespasians Besuch im, 354

— — Vorgängerbau, 57 Anm. 4

— — Wirkungskraft, 106

— — Zerstörung, 8f., 9 Anm. 2 und 3, 11,

17 Anm. 1, 105, 290 mit Anm. 5, 398f., 400 mit Anm. 2 und 3
— Pilgerbewegung aus der Chora nach, 241
— Sarapisfunde in, 281f.
— Sarapiskult in, 19f., 55 und passim
— private Schreine für Sarapis, 57 Anm. 4
Alexandros von Abonuteichos, 235 Anm. 2
Alinda, Münzen, 320
Alkamenes, Hermes Propylaios des, 412 mit Anm. 4
— Wettbewerb mit Phidias, 110
Altar, aus dem Mithräum der Caracallathermen in Rom, 24 Anm. 2, 197f., 202 Anm. 2, 271
Amaseia, Münzen, 317
Amazonen, Typus Berlin-Landsdowne (New York)-Sciarra, 417 Anm. 2
— Typus Mattei, 98
— des Polyklet und Kresilas, 417 Anm. 2
Ammon, Hörner des, 170 Anm. 11 der Vors., 181f., 299
— als Orakelgott, 233
— mit Sarapis identifiziert, 22 Anm. 2, 181f., 242, 279 Anm. 2, 299f., 305 Anm. 3, 317, 344
Ammon Rê, 194 Anm. 2
Ammonios, Priester, 399
Amnisos, Sarapiskopf aus, 183
Amorgos, Sarapiskopf aus, 174ff.
— Sarapiskult auf, 175f.
Amorion, Münzen, 314
Amulett, 190, 241 Anm. 2, 380 Anm. 4
Anastoletypus, 133ff.
— gestaffeltes Doppelbildnis von Sarapis und Isis, 133ff.
— — Gemmen und Kameen, 135ff.
— — Münzen, 140ff.
— Sarapisbüste frontal ausgerichtet auf geschnittenen Steinen, 161ff.
— Sarapisbüste im Profil auf geschnittenen Steinen, 167ff.
— hellenistische plastische Denkmäler, 170ff.
— plastische Denkmäler seit hadrianischer Zeit, 178ff.
— Zusammenfassung, 204ff.
— Varianten des, 165, 172, 176, 186, 199, 200f.
— auf alexandrinischen Münzen, 327ff.
— auf außeralexandrinischen Münzen, 332
— Alexandria, Hauptproduktionsort des, 213, 247
— zahlenmäßige Überlegenheit des Fransentypus gegenüber dem, 291
— Höhe der hellenistischen Wiederholungen des, 178
Anazarbos, Hadrianeia, 387
— Münzen, 313
Anchiale, Sarapisbüste aus, 281
Andreas, Apostel, 396
Ankyra, Hadrianeia, 387
Anthemus, Inschrift aus, 338
ἀνθιππασία, 53
Antinoos, einziges Beispiel eines künstlich geschaffenen Gottes, 18 Anm. 2
— Porträt des, 269f.
— Tod des, 380
Antiocheia (Pisidien), Münzen, 347 Anm. 8
— (Syrien), Hadrianeia, 387
— Münzstätte, 326
Antiochos I. Soter, Phialen des, 46, 289
Antiochos IV. Epiphanes, Münzen, 346
Antiochos Epiphanes, Münzen, 346
Antium, Sarapisbüste aus, 107
Antoninus Pius, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 255f.
— Apotheose des, 226 Anm. 3
— Höhepunkt der alexandrinischen Münztypik unter, 255, 282, 292, 310
Antonios, Heiliger, 397
Anubis, s. auch *s.v.* Hermanubis
— auf hellenistischen Reliefs, 335f., 341f.
— in Inschriften zusammen mit Sarapis und Isis, 159 Anm. 4, 305 Anm. 11 der Vors., 336ff.
— — als *θεοὶ ἐντεμένιοι*, 337

— — als *θεοὶ ἐπήκοοι*, 197 mit Anm. 2, 337
— — als *θεοὶ νικηφόροι*, 273 Anm. 2, 337
— — als *θεοὶ σύνναοι*, 337
— — als *θεοὶ σύμβωμοι*, 337
— in Inschrift zusammen mit Sarapis, Isis und Harpokrates, 337
— — als *θεοὶ ἐπήκοοι*, 197 mit Anm. 1 und 3
— in Inschrift zusammen mit Serapis, Isis, Osiris und Harpokrates, 44
— in Inschrift zusammen mit Sarapis, Isis, Harpokrates und Herakles, 24 Anm. 1
— *latrator*, 366 Anm. 6 der Vors.
Anytos, aus der Kultgruppe des Damophon in Lykosura, 185 mit Anm. 3. s. auch *s.v.* Damophon und Lykosura
Aphranis (?), Sohn eines Freigelassenen, 196
Aphrodisias, Münzen, 314
— vermuteter Herkunftsort der sarsinatischen Gruppe, 188
Aphrodite, mit Isis identifiziert, 196, 230 Anm. 1
— Typus Medici, 98
Apis, 45, 50, 341, 369
— als Orakelgott, 233
— riten, 375 Anm. 3
— stier, 50 Anm. 1, 57 Anm. 4, 366 Anm. 6 der Vors., 381
— verehrung, 177, 239
Apollon, 172, 234 Anm. 7, 308 (?)
— des Bryaxis, 54
— propaganda des Augustus, 366
— als *προπάτωρ*, 43 Anm. 4 der Vors.
— und Sarapis, 304f. Anm. 11
— — als Orakel- oder Heilgötter, 304 Anm. 11
Apollonia (Illyrien), Münzen, 318
— (Mysien), Inschrift aus, 196 Anm. 5
Apollonia Mordiaion, Münzen, 319
Apollonios, delischer Sarapispriester, 58 Anm. 5 der Vors., 233
Apostel, s. *s.v.* Andreas
Apotheose, 224 Anm. 3, 225 Anm. 3, 226 Anm. 3, 227 Anm. 2. s. auch *s.v.* Adler
Apronianus, Sarapis- und Isisanhänger, 202 Anm. 2
Apuleius, 292, 388
Aquileia, Ara aus, 263 Anm. 2
— Silberteller aus, 368 Anm. 4 der Vors.
Archelaosrelief, Brit. Mus., 69 Anm. 6, 150 Anm. 6 der Vors., 171
— Chronos, 150 Anm. 6 der Vors.
— Homer, 73
— Oikumene, 150 Anm. 6 der Vors.
Archiereus, s. *s.v.* Ulpios Serenianos
Ares, auf Münzen, 273 Anm. 4, 309
Aretalogie, 48 Anm. 2. s. auch *s.v.* Isis und Sarapis
Ἀργεῖον ὄρος, 322
Argos, Sarapeum, 325
Argyroupolis, Sarapisbüste aus, 241, 281
Ariston, Tyrer, 197
Arkesine (Amorgos), Sarapiskopf aus, 174ff.
Armring, Sarapisbüste auf, 280
Arsinoë II., 142, 143 mit Anm. 5 der Vors., 345
Arsinoë III., 142
Arsinoë (Faijûm), Sarapisdenkmäler aus, 108, 231, 242, 250
— Sarapeum, 231
Arsos (Zypern), Inschrift aus, 338 Anm. 2
Artemis, ephesische Homonoiaprägungen mit Sarapis und, 146f., 159, 318, 320f.
— und Sarapis auf ephesischem Relief, 146 mit Anm. 6
— büste auf pompejanischer Truhe, 172
— statue, aus verschiedenen Materialien zusammengesetzt, 100
— Identifizierung eines Kopfes von Amorgos als, 174
Asklepios, auf Bendisrelief, 118f.

— des Bryaxis, 54, 340 mit Anm. 5
— ohne Chiton, 349 mit Anm. 4
— fälschliche Identifizierung, 174, 339
— in Inschrift zusammen mit Sarapis, Isis, Hygieia und Poseidon, 197
— Kalathos während des Hellenismus nicht mehr charakteristisch für, 340
— mit Sarapis identifiziert, 22f. mit Anm. 3. s. auch *s.v.* Sarapis
— als Vorbild für Sarapis, 133
— als θεὸς ἐπήκοος, 193 Anm. 2, 197
— des Thrasymedes, 59, 74 Anm. 1, 349f.
— Traumorakel des, 233
— als 'Vatergott', 334
— Weihrelief für, 200
Asklepios-Glykonorakel, 235 Anm. 2
Aspasios, späthellenistischer Gemmenschneider, 168f.
Aspendos, Homonoiaprägungen mit Side, 320
— Münzen, 226 Anm. 4, 320
Astarte, mit Isis identifiziert, 196
Astralsymbole, 272
Astypalaia, Sarapis- und Isistempel, 325
Atefkrone, Sarapis mit, 135, 139, 142f.
Athen, Agora, Reiterbasis, 13, 53, 126
— Akropolis, Inschrift von der, 387 Anm. 6
— — Parthenon, Athena Parthenos in der Cella des, 387
— — — Nordmetope XXXII, 395 Anm. 3
— — — Statue Hadrians in der Cella des, 387
— Asklepieion, 23 Anm. 3 der Vors.
— Hadrianeia, 387
— Ilissossenke, Sarapiskopf aus der, 109
— Isiskult in, 159
— Olympieion, Einweihung des, 387
— — Statuen Hadrians im, 99 Anm. 9
— Panhellenien, 387
— Sarapeum, 324 Anm. 7, 325 Anm. 1
— Sarapisfunde aus, 281
— Sarapiskult in, 323f.
— Thrasyllosmonument, 122
— als Herkunftsort berühmter Bildhauer, 48
Athena, des Endoios, 69 Anm. 6
— büste auf pompejanischer Truhe, 172
— Herakles und Sarapis auf Relief, 24 Anm. 1, 26 Anm. 1
— Lindia, 42
— Parthenos, 60 Anm. 5, 387, 417 Anm. 1
— und Sarapis auf Homonoioaprägungen Aspendos-Side, 320
Athenodoros von Tarsos, Stoiker, 35ff., 46ff, 54ff., 96
Athribis, Sarapisbüste aus, 243
Attaleia, Münzen, 317, 319, 322
Attis, 188 mit Anm. 7
Aufstellung, von Statuen vor geschlossenen Rückwänden, 232, 234f.
Augst, Victoria mit Iuppiterbüste aus, 263 Anm. 3
Augusta Emerita, Mithräum, 202 Anm. 2
Augusta Vindelicum, Sarapisbüste aus, 280
Augustus, Apollonpropaganda des, 366
— Globusbüste des, 263
— Kopf des, 213f. Anm. 3
— in Pharaonentracht, 366
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 365ff., 385
— Religionspolitik des, 367
— Sarapis und Isis scheiden aus dem ägyptischen Staatseid aus unter, 160
Auximum, Inschrift aus, 28
Avennio, Sarapisbüste aus, 280
Avidius Cassius, C., Usurpation des, 256

Baal, 290 Anm. 3
Baalbek, Kybele aus, 71
Bageis, Münzen, 314
Bär, Sternzeichen, 272 Anm. 2
Barbaren, Tracht der, 86
Basalt, Sarapisbüsten aus, 74 Anm. 3
— in Imitationsabsicht benutzt, 97f.
βασίλειον (bzw. βασιλεῖα), 217
βασιλεύς, Epitheton, des Osiris, 43

— — des Sarapis, 26, 43 Anm. 3, 271
Basilis, von Sarapis geheilter Kreter, 23 Anm. 3 der Vors.
Basisform, 260
Bassos, Sohn des Straton, 236f.
Bâtn-Haritn, s. *s.v.* Theadelphia
Bauernaufstand, ägyptischer, 255
Begrüßungskuß, Helios umarmt Sarapis zum, 257 Anm. 3, 299 Anm. 2, 316
Belisarios, Feldherr, 398
Bendis, Relief in Kopenhagen, 118f.
Benevent, ägyptische Götter in, 189 Anm. 2
— Isistempel, 376
— Kultbild der Isis-Pelagia in, 303 Anm. 8 der Vors.
— Obelisken, 376f.
— Statue des Domitian im Pharaonentypus aus, 375f.
— Sarapiskopf aus, 188f.
— Trajansbogen, 215
Berenike I., 142f. mit Anm. 5
Beroia, Sarapisfund aus , 324 Anm. 6
Besfiguren, 336 Anm. 3
Biga, Sarapis steht in, 306 Anm. 8
Bildhauermodelle, von der alexandrinischen Sarapisstatue, 109f.
Blätterkelch, Sarapisbüste im, 167 Anm. 1, 201 Anm. 11, 218, 228f., 242, 266f. Anm. 6, 274 Anm. 1
— Sarapis sitzend im, 348
— Symbolgehalt, 266 mit Anm. 6
— fehlt bisher auf christl. Sarkophagen, 265 Anm. 1
Blei, Späne von, 49
— siegel, 156
Blume, Gott auf der, 274 Anm. 1
Blutstein, Späne von, 49
Boëthos Kalchedonios, Herme des, 413
Boiai, Sarapeum, 324 Anm. 7
Boiotos, thebanischer Heros, 43 Anm. 4 der Vors.
Bonnonia, Mithräum, 202 Anm. 2
Boscotrecase, Villa des Agrippa Postumus in, 383
Βρεισεῖς, Mysten des Dionysos Briseus in Smyrna, 76
Bria, Münzen, 314
Brigetio, Sarapisbüste aus, 280
Britannien, 179
Bronzeersatz, Basalt als, 97f.
Brunnen, Sarapis neben, 301f., 307f., 343. s. auch *s.v.* Wasserbecken
Βρύασσις, Privatname, 51f.
Bryaxis, Bildhauer, 1, 3, 4f. Anm. 2 der Vors., 6, 11, 35ff., 42, 43 Anm. 4, 46ff., 52ff., 126, 176, 213, 390, 392
— — karische Abstammung, 48, 52
— — angeblich athenische Abstammung, 47f.
— — Aufenthaltsorte, 12 Anm. 3, 13, 409 Anm. 1
— — Chronologie der Arbeiten, 125f.
— — künstlerische Eigenheiten, 124
— — Lebenslauf, 12f.
— — Schaffensdauer,117
— — Schule bzw. Werkstatt des 13 Anm. 1, 186 Anm. 3
— — Werke (abgesehen von der Sarapisstatue), 13, 53f., 126, 340 mit Anm. 5, 353 Anm. 1
— — in altägyptische Zeit zurückversetzt, 3 Anm. 3
— vermuteter gleichnamiger Enkelschüler des, 3, 5 Anm. 2 der Vors., 55, 121 Anm. 3
— Feldherr der Methymnaier, 52
— Überlieferung des Namens, 51ff.
ΒΡΥΗΣΙΣ, Inschrift auf einem Chalcedon-Skarabäoid, 53 Anm. 1
Βρύων, Privatname, 52 Anm. 4
Büstenform, Vorliebe für und Kopistenveränderungen bei Sarapiswiederholungen in, 13 Anm. 3, 60, 74f., 112 mit Anm. 6, 165, 210, 243, 275, 280
Büstenindextäfelchen, 171, 260

Caduceus, 262 f., 309. s. auch *s.v.* Kerykeion
Caecilius, Handkuß des, 113
Caesar, 274 Anm. 2, 364, 384

Caesarea Maritima, 170 Anm. 11 der Vors. (Gemmen), 323 (Münzen)
Caligula, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 368 f., 385f.
— büste (?) auf Globus, 264
Calleva Atrebatum, Sarapiskopf aus, 280
Caltilius, Bauherr eines Sarapeums in Ostia, 252 Anm. 5(a), 381
Cancelleriarelief A in Rom, 265
canis, 91
Caracalla, Alexandriaaufenthalt des, 251 Anm. 4
— Alexanderimitation des, 274, 283 Anm. 3
— *invictus* (bzw. ἀνίκητος), 29, 138
— als Helios, 251 Anm. 4
— als Philosarapis, 29, 251 Anm. 4, 283
— Porträts des, 25f. Anm. 1, 128 Anm. 5 (?), 251 Anm. 4, 379
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 256 Anm. 4, 258, 294, 301
— von Sarapis bekränzt, 283f., 308, 320
— steht grüßend vor Sarapis, 319
— Ansehen des Sarapiskultes zur Zeit des, 284
— Neubau des alex. Sarapeums in der Zeit des, 9 Anm. 2, 205 Anm. 1
— Sarapistypen auf Reichsprägungen des, 282f.
Carnuntum, Konferenz von, 294f.
— Sarapisapplik aus, 280
Castiglione, L., Thesen von, 8ff., 79ff., 192, 205f., 209, 255, 327, 329, 331, 387f., 393
Catania, Münzen, 141 Anm. 2
Catull, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 364
Chairemon, stoischer Philosoph und ägyptischer Priester, 370
Chalkis, Karpokratesinschrift von, 44 Anm. 10, 198
— weibliche Statue aus, 70
— Weihrelief aus, 121
Cherchel, Sarapisstatue aus, 171f., 177, 338ff.
Chinoiserien, 384
Chios, Kopf von, 120 f.
Chiton, Sarapiden ohne, 333ff. und passim
— χειριδωτός, 85
— πορφυροῦς, 87, 95f.
Chloë, 52
Chora, Germanicus in der, 367f.
— Pilger nach Alexandria aus der, 241, 284
— Sarapiden aus der, 212, 218, 238ff.
— Träger des Sarapiskultes in der, 19
χρησμοὶ αὐτόφωνοι, 236
Christen, 396f.
Christentum, 396
Christus, 17 Anm. 1, 395f.
Chromios, mysischer Landesheros, 43 Anm. 4 der Vors.
Chronos, s. *s.v.* Archelaosrelief
chthonische Gottheiten, an der pontischen Schwarzmeerküste, 127f.
Cicero, Korrespondenz mit Titus Pomponius Atticus, 111
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 365
Ciumeşti, Helm von, 227 Anm. 3
classis Africana Herculea, 151f.
Claudia Antonia, Tochter des Claudius, 346
Claudius, 346
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 369
— Beginn der alexandrinischen Sarapisprägungen unter, 112 Anm. 2, 180, 209, 298, 310, 327f., 369
Claudius Britannicus, Ti., Sohn des Claudius, 346
Claudius Nero Germanicus, Ti., 42 Anm. 2, 367f. mit Anm. 4
Clemens Alexandrinus, christl. Philosoph und Schriftsteller, 3, 7, 35ff., 47, 50, 54
clipeatae imagines, 89 Anm. 6

Colonia Agrippinensis, Sarapiskopf aus, 242
Colonia Iulia Romula, Münzen, 263f. Anm. 8
Commodus, 151f., 249, 284, 293 mit Anm. 3, 378 Anm. 1
— mit Anubismaske, 153
— und Hercules, 151 Anm. 1
— *invictus*, 153
— Münzlegenden des, 153f.
— Porträts des, 190, 264, 345 Anm. 4
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen 151ff.
— und Roma als Doppelbildnis, 151
— Zerstörung des alexandrinischen Sarapeums unter, 9 Anm. 3
— gegenüber von Sarapis und Isis auf Reichsprägungen, 149ff., 282 Anm. 3
— Sarapistypen auf Reichsprägungen seit, 282
— von Victoria bekränzt, 149
Consecratio, 226 Anm. 3, 270
Constitutio Antoniniana, 282 Anm. 4, 301
Consulardiptychen, 266
Corfinium, Cippus aus, 263 Anm. 2
Cornelius Scipio Nasica, P., 362 f., 365 Anm. 4
Csév, Inschrift aus, 23 Anm. 2
Curiatius, C., Volkstribun, 362

Dacien, 179
Damophon, Bildhauer, 185 mit Anm. 3. s. auch *s.v.* Anytos und Despoina
Danaiden, 350
Daphne (bei Antiocheia), 54
Dareios, 40
Darzales, kleinasiatischer chthonischer Gott, 6f. Anm. 6
Daseinsbilder, 124f.
Dea Syria, 370 Anm. 1
Decius, Sarapis stehend vor, 320
Decius Mundus, Skandal des, 367
Delos, Inschriften von, 44, 196f., 273 Anm. 2
— Sarapeen A-C, 89 Anm. 6, 197, 208, 325, 337
Delphi, Daochosgruppe, 413
Demeter, auf Münzen, 302ff., 309, 317, 319
'Demeter' von Knidos, 69 Anm. 6, 117 Anm. 2, 339 Anm. 4
Demetrios von Phaleron, 408ff., 414ff.
—Gräberluxusgesetz des, 42 Anm. 3, 118, 122
Demetrios Poliorketes, Eroberung Athens durch, 414
Demosthenes, Poträt des, 121
Dendera, Tempel, 366
Despoina, aus der Kultgruppe des Damophon in Lykosura, 90 Anm. 1
deus exaudiens (bzw. *exaudientissimus*), 195
Deutschland, ägyptische Kulte in, 292f.
Diadem, von Sarapis getragen, 191
Didyma, Apollon, 234 Anm. 7
— Phialen geweiht nach, 289
— Weihrelief aus, 348
Diocletian, Porphyrstatue des (?), 26 Anm. 1 der Vors.
— Konferenz von Carnuntum, 294f.
Diogenes, Kyniker, 129
Dione, epeirotische Prägungen mit Zeus und, 134
Dionysopolis, Münzen, 316 Anm. 3
Dionysos, Alexander d. Gr. als, 129f.
— des Bryaxis, 54
— auf Relief in Paris, 215
— mit Sarapis identifiziert, 23 mit Anm. 1, 77, 181, 198
— vom Thrasyllosmonument, 122
— büste auf pompejanischer Truhe, 172
— -Osiriskopf, 380 Anm. 1
Dioskuren, Sarapis und die, 307 Anm. 1
— auf Münzen, 300, 307
Diospolis, Münzen, 323
Dipoinos, Bildhauer, 42
Divio, Sarapisbüste aus, 280

Dodona, Bronzerelief aus, 349
Dokimeion, Münzen, 314
Domitian, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 375ff., 386
Domitius Domitianus, Ende der selbständigen alexandrinischen Prägungen unter, 285, 294
Domitiusara, 349 Anm. 5
Doppelbildnis, Sarapis und Isis im gestaffelten, Bleisiegel, 156
— — Gemmen und Kameen, 133, 135ff., 402 Anm. 4
— — Lampenspiegel, 156
— — Münzen, 133ff., 140ff., 154f., 290, 298f., 315, 325
— — Tonsiegel, 139f. Anm. 3
— Sarapis und Artemis im gestaffelten, 146f., 159
— Sarapis und Hermanubis im gestaffelten, 146, 159
— Ptolemaios I. Soter und Berenike I. im gestaffelten, 142f. mit Anm. 5
— Ptolemaios II. Philadelphos und Arsinoë II. im gestaffelten, 143 mit Anm. 5 der Vors.
— Kaiser und Gottheit im gestaffelten, 151
'Doppelinschriften', 141 Anm. 3, 160, 347f.
Dorylaion, Münzen, 314
Doryphoros, 97
Dreizack, 23 Anm. 2, 170 Anm. 11 der Vors., 392
Dura-Europos, Gipsabgüsse aus, 286 Anm. 1
— Mithräum, 202 Anm. 2
— Silberphiale aus, 290 Anm. 3
Dynastie, ägyptische, 39 mit Anm. 2, 194

Eclectus, Kämmerer des Commodus, 152
Edfu, Papyrusrollenverschlüsse aus, 140 Anm. 3 der Vors.
Efeukranz, 380 Anm. 1
Egnazia, Attiskopf aus, 188 Anm. 7
Eingaben, 271 mit Anm. 5
εἷς θεός, Formel, 354 Anm. 2 der Vors., 396
Elagabal, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 258
— opfert vor Sarapisbüste, 262
Elefantenquadriga, 292, 306
eleusinische Religion, 304, 312
Eleutheropolis, Münzen, 323
Elfenbein, 49, 101f., 342 Anm. 2
Ellenzahl (*πήχεις*), 374 Anm. 6 der Vors.
Embes, *προφήτης τοῦ Διὸς Ἡλίου μεγάλου Σαράπιδος*, 237
Endoios, s. *s.v.* Athena
Ennius, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 364
Ἐπαφρόδειτος, Privatmann, 196
Epaphroditos, Sklave, 311
ἐπήκοος, Epitheton, 193ff.
Ephesos, Artemision, Altar, 417 mit Anm. 2
— Homonoiaprägungen, für Alexandria und, 146f., 157, 318, 320f.
— — für Hierapolis und, 321
— Inschrift aus, 51
— Manipulationen der Stadt, 56
— Sarapeum, 147 Anm. 6 der Vors., 397
Epidauros, Statue des Thrasymedes in, 59, 74 Anm. 1, 349f.
— Weihrelief aus, 120
Epikur, Büste des, 236 Anm. 2, 339 mit Anm. 7
Epiphaneia, Münzen, 317
Eratosthenes, Erigone des, 239 Anm. 3 der Vors.
Erdglobus, 271f.
Eretria, Inschrift aus, 44, 338
— Iseum, 338
— Isiskult, 159
Eroten, Sarapisbüste auf Globus getragen von, 262 Anm. 5
Erythrai, Weihrelief aus, 336
Erz, Späne von, 49
Esnah, Chnumtempel, 366, 375
'Eubuleus', 12f. Anm. 3, 119 Anm. 2

Eugenius, Niederlage des, 155
'Eugenius', Büste des, 87
Europa, auf dem Stier, 267 Anm. 6 der Vors.
Euthydemos I., baktrischer König, 356 Anm. 1

Fackel, 230, 298, 302f., 309, 319
Faijûm, 192, 238, 240, 242 Anm. 1, 300 Anm. 4
Farbigkeit, der Sarapiswiederholungen, 96ff.
Fasti Ostienses, 381
Fectio, Sarapiskopf aus, 280, 410
Feder, 84 f., 170
Feldzeichen, 222 Anm. 1, 306, 405 Anm. 3
Felix, Märtyrer, 399 Anm. 2
Fingerring, Sarapis- und Isisbüsten als Dekoration von - en, 279 mit Anm. 2
Flaviopolis, Münzen, 315
Flavios Vibianos, T., 196
Fransentypus, 207ff.
— genaue Lockenzahl des, 213, 216
— vorhadrianische Denkmäler, 210ff.
— hadrianische und antoninische Denkmäler, 214ff.
— — außerägyptisch-nordafrikanische Denkmäler, 243ff.
— — stadtrömische und italische Denkmäler, 247ff.
— — Alabasterdenkmäler, 253
— — Terrakotten, 254f.
— severische Denkmäler, 258ff.
— nachseverische Denkmäler, 284ff.
— Zusammenfassung, 291ff.
— auf alexandrinischen Münzen, 327ff.
— auf außeralexandrinischen Münzen, 332
Frigidus, Fluß bei Aquileia, 155
Frontalität, in severischer Zeit, 261
Füllhorn, 303, 319 Anm. 2, 350
Füllhörner, frontal oder hintereinandergestaffelt, 344ff.
Fußstumpf, Sarapisbüste auf, 90f., 300

Galba, 366
— Globusbüste des, 264, 270
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 371
Gallien, 179
Gemma Claudia, 347 Anm. 9
Genius Augusti, 326f.
Genius Senatus, 265
Gerasa, Inschrift aus, 23 Anm. 3
Geräteschmuck, Sarapis als, 280
Gerichtsverhandlung, vor Trajan, 64, 273
Gerizim, Berg, 322
Germanicus, s. *s.v.* Claudius Nero Germanicus, Ti.
Germanien, 179
Geschwisterehe, 369
Geschwisterkönigtum, 134
Gesichtsmaske, 60 Anm. 6, 101
Gigthis, Sarapiden aus, 246 mit Anm. 2
Globus, Götterbüste auf, 265
— — Isis, 263
— — Iuppiter, 263
— — Mercurius, 263
— — Minerva, 263
— — Sarapis, 27, 63, 147 Anm. 1, 167 Anm. 1, 224 Anm. 1, 260ff., 270ff., 274, 299f.
— — — von Eroten getragen, 262 Anm. 5
— — Zeus, 263 Anm. 3
— Kaiserbüste auf, 263ff.
— — Augustus, 263
— — Livia, 263f. Anm. 8
— — Caligula (?), 264
— — Nero, 264 mit Anm. 1
— — Galba, 264, 270
— — Nerva, 264, 270
— — Trajan, 264, 270
— — Commodus, 264
— Isis steht auf, 263 Anm. 2
— Kaiser, sitzt auf, 270
— — hält in der Hand einen, 270
— Sarapis, steht auf, 262
— — sitzt auf, 262
— — reicht Hadrian einen, 382

— Privatpersonen auf, 265, 268ff.
— Sarkophage mit Büsten auf, 265 mit Anm. 2
— Sonnenscheibe oder, 261
— Zepterbüsten auf, 265f.
Goethe, J.W. v., und das Alte Ägypten, 405 Anm. 3
— Sarapisbüste, ehemals im Besitz von, 211 Nr. 7, 405
Gold bzw. Vergoldung, 49, 100ff., 229
Gordianus III., Münzen des, 146f., 157, 285, 318, 320f.
Gortyn, 189 Anm. 1, 311, 325
Götterbilder, mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet, 235 Anm. 2
Gräberluxusgesetz, s. *s.v.* Demetrios von Phaleron
Grabrelief, 66 Anm. 11, 119, 122, 265 mit Anm. 2
Grächwil, Hydria von, 227 Anm. 3
Gratianus, Verbote der heidnischen Kulte durch, 135, 155, 187 Anm. 7
Greif, 321, 335
Griechenland, Inschriften aus, 325 Anm. 9 und passim
Großkönig, persischer, 51
Günther XII., Graf von Käfernburg-Schwarzburg, 403

Hadad, orientalische Gottheit, 286 Anm. 1
Hades, 18, 22 Anm. 1, 129f., 334, 342, 350 mit Anm. 2, 351 Anm. 7 der Vors., 404
Hadrian, von Alexandria begrüßt, 379
— *damnatio memoriae* des, 292, 386
— und Sabina im gestaffelten Doppelbildnis, 148f., 382
— Geburtstag des, 252 Anm. 5 (a), 380
— Höhepunkt der alexandrinischen Münztypik unter, 310
— als Horus, 380
— als Kaiserpharao, 388
— Kunstförderung des, 206 mit Anm. 1
— als Olympios, 387
— Porträts des, 379 mit Anm. 5
— »Reiseerinnerungsmünzen« des, 148ff., 282 Anm. 3
— Reisen des, 99, 148f., 378ff.
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 151, 205f., 209, 255, 284, 292, 360, 378 ff., 386f.
— Sarapis begrüßt, 149
— Sarapis reicht einen Globus dem, 382
— und Sarapis als *σύνναοι θεοί*, 382
— Statuen des, 99 Anm. 9, 387
— Tod des, 292
— Vicennalien des, 148f., 382, 386
Hadrianeia (Bithynien), Hadrianeia, 387
— (Mysien), Münzen, 320
Hadrianeia, Feste, 387
Hadrianeion, s. *s.v.* Alexandria
Hadrianotherai, Tondi aus, 210 Nr. 2, 213f. Anm. 3, 214f.
Halbmond, 230, 264 Anm. 8 der Vors.
Halikarnassos, Inschriften aus, 51f.
— Maussolleionfries, 3, 13, 53f., 57, 121, 126
Halsschmuck, Sarapisdarstellungen als, 241 Anm. 2
Hama am Orontes, Sarapisbüsten aus, 218 mit Anm. 3
Handel, mit Sarapisbildern, 113
—srouten der Sarapisbilder, 113
Haroeris, Tempel des falkenköpfigen, 375
Harpokrates, Amulett des, 241 Anm. 2, 380 Anm. 4
— auf Gemmen, 304, 319 Anm. 2
— auf Münzen, 223, 299, 309, 316, 319
— auf Reliefs, 214f., 230
— zusammen mit Sarapis, Isis und anderen Gottheiten in Inschriften, 24 Anm. 1, 44, 197, 337
— zusammen mit anderen Gottheiten auf spätantiken Schalen, 288 mit Anm. 3
— Standbild des, 188
Harsomtus, altägyptischer Gott, 366
Hatra, Kalksteinrelief aus, 227 Anm. 3
Hebdomadenlehre, 49 Anm. 2
Heiden bzw. Heidentum, 36, 396

Heil- oder Orakelbefragungen, 339
Heilige, 397, 401f.
Heinrich der Jüngere von Plauen, Domherr zu Magdeburg, Meißen und Naumburg, 403
Hekataios von Abdera, 41
Helios, Caracalla als, 251 Anm. 4
— umarmt Sarapis zum Begrüßungskuß, 257 Anm. 3, 299 Anm. 2, 316
— mit Sarapis identifiziert, 23f. mit Anm. 3, 197f., 234 und passim. s. auch *s.v.* Zeus
— strahlen, s. *s.v.* Sarapis, Attribute des
Helladios, Rhetor und Grammatiker, 399
Hera, 38, 172, 282 Anm. 4
Heraclea, Münzstätte, 326f.
Herakleia (Bithynien), Hadrianeia, 387
Herakleia Salbake (Karien), Münzen, 314
Herakles, gegenseitige Angleichung zwischen Alexander d. Gr. und, 138
— und Commodus, 151 Anm. 1
— Doppelbildnis von Postumus und, 151
— Hades und Persephone zwischen Danaiden, Hermes und, 350
— Inschrift für Sarapis, Isis, Anubis, Harpokrates und, 24 Anm. 1
— Sarapis zwischen Apollon (?) und, 308
— mit Sarapis identifiziert, 24 mit Anm. 1
— Terrakottamasken identifiziert mit, 129
— Weihrelief für Athena, Sarapis und, 24 Anm. 1
Hercules, s. *s.v.* Herakles
Hermanubis, 146, 159, 304, 309, 335
Herme, in Memphis, 408ff.
— myrinäische Terrakotta-, 411f.
— Sarapis als, 412f. Anm. 5
Hermes, Hades und Persephone zwischen Danaiden, Herakles und, 350
— als *προπάτωρ*, 43 Anm. 4 der Vors.
— Propylaios des Alkamenes, 412 mit Anm. 4
— büste auf pompejanischer Truhe, 172
Hermione, Sarapeum, 324 Anm. 7
Hermopolis, Lampenfragment aus, 307 Anm. 1
Herodot, 39
Heroisierung, 268
'Herrin der Tiere', 227 Anm. 3
Herrscherrequisiten, 137
Herstellungstechniken, 208
Hierapolis, Münzen, 314, 319, 321
Hieronymos von Tlos, 350
Hieronymus, Brief an Laeta, 17 Anm. 1
ἱερόφωνος, 236f.
Hierosolyma, s. *s.v.* Aelia Capitolina
Himmelsglobus, s. *s.v.* Erdglobus
Hoffmann, E.T.A., 402
Hofgerichtssiegel Karls d. Gr., 402
Holz, 186, 242. s. auch *s.v.* Sarapis
Homer, s. *s.v.* Archelaosrelief
Homonoia, Personifikation, 306, 321
Homonoiaprägungen, Ephesos-Alexandria, 146f., 157, 318, 320f.
— Aspendos-Side, 320
— Hierapolis-Ephesos,321
— Hierapolis-Smyrna, 321
Hooerkes, Münzprägung des, 16
Horus, 380
— falke, 335, 336 Anm. 3
— knabe, 62
Hund und Hundeköpfe, s. *s.v.* Kerberos
Hyampolis, Inschrift aus, 338
Hydria von Grächwil, 227 Anm. 3
Hygieia, 23 Anm. 3 der Vors., 54, 174, 197, 304
Hyrgaleis, Münzen, 314
Hyrkania, *ἱερὸν Σαράπιος*, 57 Anm. 4

Iasos, Herkunft des Bryaxis aus (?), 52 Anm. 5
— Inschriften aus, 51f., 338
— Münzen, 51
'Idolino', 97
Ikonion, Münzen, 317
Ilion, Kuchenform aus, 201 Anm. 12
instituta Augusti, 368
interpretatio, christiana, 395 Anm. 3

— *graeca*, 45
— *romana*, 90
Io, mit Isis identifiziert, 365
'Ioven Orador', 413
Irenopolis, Münzen, 315
Isinda, Münzen, 315
Isis, Aretalogien der, 157, 391 Anm. 1
— Aura des Fremdartigen bewahrt, 394f., 405
— büste auf Adler, 223, 224 Anm. 3, 299
— - und Sarapisbüste im gestaffelten Doppelbildnis, auf Tetradrachmen des Ptolemaios IV. Philopator, 57f. Anm. 5, 112f., 141f. 177f., 327, 351
— — auf kaiserzeitlichen alexandrinischen Münzen, 143ff., 298f.
— — auf außeralexandrinischen Münzen, 146, 315
— — auf *VOTA PVBLICA*-Prägungen, 135, 154f., 290, 325
— — auf Gemmen und Kameen, 133ff.
— — auf Bleisiegeln, 156
— — auf Lampenspiegeln, 156
— — auf Tonsiegeln, 140 Anm. 3 der Vors.
— und Sarapis stehend hintereinandergestaffelt auf Reichsprägungen, 148f., 382
— - und Sarapisbüste auf Fingerringen, 279 Anm. 2
— büste auf Globus, 263
— steht auf Globus, 263 Anm. 2
— - und Sarapisbüste gegenübergestellt, 155f. mit Anm. 4, 299, 315f.
— - und Sarapisbüste frontal ausgerichtet, 155f.
— büste auf Räucherbecken, 173
— Epitheton, ἐπήκοος, 195ff.
— — Kourotrophos, 395
— — Kosmokrateira, 147, 271
— — *myrionyma* (bzw. *myrionymos*), 20 mit Anm. 4
— — παντοκράτειρα, 271 Anm. 6
— in Inschriften, 157ff., 336ff. und passim
— zusammen mit Sarapis und Anubis, als θεοὶ ἐντεμένιοι, 337
— — als θεοὶ ἐπήκοοι, 197, 337
— — als θεοὶ νικηφόροι, 273 Anm. 2, 337
— — als θεοὶ σύμβωμοι, 337
— — als θεοὶ σύνναοι, 337
— — und Harpokrates als θεοὶ ἐπήκοοι, 197
— auf Galeriusbogen, 191 Anm. 6
— identifiziert mit ptolemäischen Königinnen, 137ff., 142
— identifiziert mit anderen Gottheiten, Aphrodite, 196, 230 Anm. 1
— — Astarte, 196
— — Demeter, 230
— — Fortuna, 23 Anm. 3 der Vors., 304
— — Io, 365
— — Kore, 230
— — Panthea, 363f.
— — Pelagia bzw. Pharia, 196 mit Anm. 4, 258 Anm. 3, 302 f. mit Anm. 8, 304
— — Tyche, 196, 336
— Heilkraft der, 395 Anm. 3
— Verhältnis der Kaiser zu, 359 Anm. 1
— krone, 196
— kult, 157, 159f., 244 Anm. 7, 288, 290 Anm. 4, 293, 359, 382, 383 mit Anm. 1 und passim
— und Sarapis sich küssend, 257 Anm. 3
— liegend mit anderen Gottheiten, 309
— mysterien, 157
— orakel, 233
— in der pompejanischen Malerei, 14f., 405
— priester, 23 Anm. 3 der Vors., 342 Anm. 2 und passim
— und Sarapis als Dynastiegötter, 160
— und Sarapis als Universalgötter, 384
— und Sarapis stehend in Elefantenquadriga, 292, 306
— mit anderen Gottheiten auf spätantiken Schalen, 286ff., 401
— schlangenleibig, 298

— stehend, 214f., 304, 314, 319, 335, 341 und passim
— Typologie der Tempel des Sarapis und der, 245 Anm. 3
— und Sarapis und die *Vota quinquennalia* oder *decennalia*, 149 Anm. 1
Italien, die ägyptisch-orientalischen Religionen in, 23 Anm. 3 der Vors. 247, 252, 359ff.
Iuba II. von Mauretanien, 338f.
Iulianus Apostata, 291
Iulius Alexander, Ti., Präfekt von Ägypten, 371
Iulius Antonius, C., Decurio, 380
Iulius Aurelius Menekles, Stifter des Pronaos des milesischen Sarapeums, 196
Iulius Caesar, Drusus, 346
Iulius Caesar, Germanicus, 346
Iunius Brutus, M., 364
Iuppiter, mit Sarapis identifiziert, 18 Anm. 3, 22 mit Anm. 1, 23 Anm. 2, 24 Anm. 1, 28, 377, 404. s. auch *s.v.* Sarapis
— Capitolinus, 325 Anm. 10
— Dolichenus, 224 Anm. 3
— Sospitator, 325 Anm. 10
— büste, von Victoria getragen, 263 Anm. 3
— — auf Globus, 263
— — Sarapisbüste modern ergänzt zu, 224 Anm. 1
— s. auch *s.v.* Zeus

Jahreszeitensarkophage, 265 mit Anm. 1
Joseph, Enkel der Sarrah, 396 mit Anm. 2
Juden, Streitigkeiten mit den Alexandrinern vor Trajan, 64, 273
— aufstände in Alexandria, 8f. mit Anm. 1 der S. 9

Kaisareia, Münzen, 322
Kaiserpharaonen, 388
Kalasiris, 49
Kalathos, s. auch *s.v.* Sarapis, alexandrinische Statute des
— dekorationen, 84f., 162f., 170f., 176, 183, 212, 220, 229
— formen, 162ff., 165, 172f., 176, 187 Anm. 1, 244
— in Ägypten, 83 Anm. 5
— während des Hellenismus nicht mehr für Asklepios charakteristisch, 340
— fehlt meistens Hades, 350
— Befestigungsspuren für, 16 Anm. 2
— als wichtiges Identifizierungskriterium, 189f.
Kallimachos, 177
Kallinikos, Sohn des Antiochos IV. Epiphanes von Kommagene, 346
Kamephis, altägyptischer Gott, 43 Anm. 1
Kandelaber, 305 Anm. 11 der Vors.
Kapitell, korinthisches, Entstehungsgeschichte, 70 Anm. 2
— Sarapiskopf als — dekoration, 201
Karanis, Privatkapelle in, 312
— Tonsiegel aus, 140 Anm. 3 der Vors., 272 Anm. 2
Karl d. Gr., Sarapissiegel des, 170, 402f.
Karpokratesinschrift von Chalkis, 44f. Anm. 10, 198
Karthago, Inschriften aus, 21 Anm. 1, 23 Anm. 2, 247 Anm. 2
— Sarapeum, 247
— Sarapisfunde aus, 246f.
καρυωτός, 289
Kasanlak, Grab von, 62
Kassander, 414
Katochos des Sarapis, 284
Kena, Kopf aus, 379f. Anm. 5
Kerberos, 74, 91ff., 335 Anm. 1 und passim. s. auch *s.v.* Ägyptizismus und Sarapis, alexandrinische Statue des
Kerialis (?), Liktor, 196
Kerykeion, 346. s. auch *s.v.* Caduceus
Ketten, Sarapis an, 280
Kineas, delischer Sarapispriester, 208
Klassizismus, 137f., 175
Klazomenai, Münzen, 344 Anm. 2

Kleobulos, lindischer Tyrann, 42
Kleopatra I., 141 Anm. 2
Kleopatra II., 142
Kleopatra VII., 365, 366 Anm. 6
Kline, Sarapis und andere Gottheiten lagernd auf, 256 Anm. 4, 309
Knidos, s. *s.v.* 'Demeter'
— Dionysos des Bryaxis in, 54
Kolophon, Inschrift aus, 51
Kolossai, Münzen, 314
Kolossalität, 103ff., 108, 178
Kôm Ombo, Sarapisstatue in, 98 Anm. 5, 115 Anm. 4 der Vors.
— Tempel des Sobek und des Haroeris, 375
Kôm Tougala, Sarapiskopf aus, 184
Konferenz, s. *s.v.* Carnuntum
Kontorniat, 303 Anm. 8 der Vors.
Konzil, 135, 397
Kopai, Sarapeum, 324 Anm. 7
Kopien, verkleinerte, 106 Anm. 6
— von klassischen und nachklassischen Werken, 417 mit Anm. 1 und 2
— vorhellenistische, 417 Anm. 2
— aufgrund ihrer örtlichen Nähe zum Urbild besonders genau, 61, 177, 229, 252f., 257
— Wertung römischer, 112 Anm. 3
— sammlung Iubas II., 339 Anm. 1
Kopisten, Technik römischer, 109 Anm. 7
— veränderungen bei Sarapiswiederholungen (Fassadenhaftigkeit, vertauschte Arm- oder Beinhaltung, effektvolle Drapierungen oder modische Veränderungen der Gewänder, tendenziöse Interpretationen usw.), 11, 59f., 61, 65f., 68, 70ff., 74ff., 78, 81 Anm. 2, 88ff., 94, 97f., 101 Anm. 5, 102, bes. 103ff., 111, 113ff., 123, 164, 173, 176f., 182, 214, 259, 276, 298, 314, 333, 355 Anm. 3, 390f.
koptische Stilformen, 114f. Anm. 4, 285f., 290, 401
Kore, 195 Anm. 3, 230 Anm. 2, 350 Anm. 2. s. auch *s.v.* Isis-Kore
Korinth, Sarapeum, 324 mit Anm. 7
— Sarapisdenkmäler in, 101, 186, 350f. Anm. 7
Korkenzieherlocken, 114 Anm. 3, 186, 413. s. auch *s.v.* Ägyptizismus
Kornähren, 351 Anm. 7 der Vors.
Kornfeld, Sarapis liegt im, 271f. Anm. 7, 351 Anm. 7 der Vors.
Kos, 51 (Münzen), 44 (Inschrift)
Kosmokrator, 27, 147, 271, 273, 274 mit Anm. 1f. und 4. s. auch *s.v.* Sarapis
Kresilas, 417 Anm. 2
Kreta, Kopf aus, 175 Anm. 2
Krokodil, 380
Kuchenform, s. *s.v.* Ilion
Kuh, 335
Kultrelief, 295 Anm. 2
Kunst, passim
— alexandrinische, 14
— archaistische, 412 mit Anm. 3, 413
— neuattische, 349
— schulen, 179
Künstlergeschichte, 3
Kybele, 63 Anm. 4, 69 Anm. 6, 71
Kyme, Münzen, 314
— *tabula ansata* aus, 195
Kyrene, 244f.
— Inschrift aus, 271
— Nomophylakion, 140 Anm. 3 der Vors.
— Sarapisfunde aus, 245 Anm. 7
— Zeusstatuette aus, 349
Kyzikos, Bronze aus, 411 Anm. 4
— Hadrianeia, 387
— Inschrift aus, 271
— Münzen, 319
— Münzstätte, 326
— Sarapisbüste aus, 107, 191f.
— weibliche Statue aus, 69 Anm. 6, 71

Laeta, s. *s.v.* Hieronymus
Lagina, Hekateion, 348, 349 Anm. 5
Lambaesis, Inschriften aus, 18 Anm. 3, 197, 246 Anm. 3

— Sarapisdenkmäler aus, 246 mit Anm. 3
Lar, 183
Latopolis, Ammon-Rê-Tempel, 375 Anm. 3, 377 Anm. 1
'Lectisternium-Prägung', 256 mit Anm. 4
Legenda aurea, 402
Legio III Cyrenaica, 377f.
Lemnos, Sarapiskopf von, 281
Lepcis Magna, Gigantensockel, 245 Anm. 6
— Inschriften aus, 245 Anm. 1
— Iseum, 245
— Sarapeum 244f.
— Sarapiskult in, 244f.
— Septimius Severus und, 244
— Tetrapylon, 25 Anm. 1, 244
— Weihrelief für Asklepios aus, 200
Lippert, Ph.D., Maler, 404
Liviabüste, auf Globus, s. *s.v.* Globus
Lokalkulte, 20f.
London, Mithräum, Sarapiskopf aus, 179f., 202 Anm. 2, 275
Löwengreifenköpfe, 173f.
Löwenköpfe, s. *s.v.* Kerberos
Lukrez, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 364
Luxor, Sarapistempel, 380f.
Lykosura, Kultgruppe des Damophon in, 90 Anm. 1, 185 mit Anm. 3
Lysipp, Alexanderbildnis des, 186 Anm. 1 und Anm. 5 der Vors.
— Pelopidasbasis, 117

Magdalensberg, Kameo vom, 140 Anm. 3 der Vors.
magisch, Gemmen und Amulette mit Sarapisdarstellungen, 74, 199, 241 Anm. 2
Magna Mater, 188
Magnesia, Münzen, 314, 322
— Torso des Zeus Sosipolis aus, 348
Magydus, Münzen, 264 Anm. 3
Mahdia, Fund von, 413
maiestas dei, 65
Manipulationen, an Götterbildern, 235 mit Anm. 2
Marc Aurel, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 256f.
— Pestepidemie in der Zeit des, 256 Anm. 4
— Porträts des, 115, 190, 379
— Variationsbreite der alexandrinischen Münztypen in der Zeit des, 282, 292
Marcus Antonius, 169, 365
— Mausoleum des, 366
— Münzen des, 346
— Porträts des, 136 Anm. 2, 376 Anm. 11 der Vors.
— Spottname *Σαραπίων* für, 365 Anm. 4
Maria, 395 mit Anm. 3
Marion (Zypern), Grabstele aus, 119
Markianopolis, Münzen, 316 Anm. 3, 322
Marmor, passim
— knappheit Ägyptens, 108 Anm. 1
Mars, 347 Anm. 9
Märtyrer, 40
— akten, 64
Mauretania, 244
Mäuse, 399 Anm. 1
Maussolleionfries, s. *s.v.* Halikarnassos
Maussollos, 51
Mederich, Alemannenkönig, 398
Medinet Madi, Kalksteinplakette aus, 282 Anm. 1
Megara, Asklepios- und Hygieiastatuen des Bryaxis in, 54
μέγας θεός, 316 Anm. 3
Meisterforschung, 1ff., 12, 116
Memphis, Apisstier in, 366 Anm. 6 der Vors., 381.
— Apisriten in, 375 Anm. 3
— Grüfte in, 50 Anm. 1
— Hemizyklium, 408
— — Statuengruppe im, 408, 416 mit Anm. 2
— — — Herme des 'Demetrios von Phaleron' aus der, 84 Anm. 2, 408ff.
— Pilgerstrom nach, 239
— Ptahtempel, 194
— Sarapeum, 408f.

— ihre Rolle bei der Ausbreitung des Sarapiskultes, 391 Anm. 1, 408 Anm. 3
— delischer Sarapispriester Apollonios aus, 58 Anm. 5 der Vors.
— »Serapeumspapyri«, 157, 271
— Sirene aus, 409 Anm. 6, 416 Anm. 2
— Vorgängergott des Sarapis in, 46
Men, 302 Anm. 5
Menander, 177 Anm. 3, 214 Anm. 3 der Vors.
Menuthis, Iseum, 401 Anm. 3
Mercuriusbüste, auf Globus, 263
Mérida, Mithräum, 348 Anm. 2. s. auch *s.v.* Augusta Emerita
Mesembria, Münzen, 316 Anm. 3
Messene, Sarapeum, 324 Anm. 7
Mikon, 395 Anm. 3
Milet, Sarapeum, 196, 294
Minervabüste, auf Globus, 263
Miniaturbildchen, 384
Minoa (Amorgos), Inschrift aus, 337
— Sarapiskult in, 175
Minos, 283 Anm. 5 der Vors.
Minotauros, 283 Anm. 5 der Vors.
Minucius Felix, M., 113
Mithras, 24, 29ff.
— reliefs, 30f. Anm. 2, 295 mit Anm. 2
— und Sarapis, 30f., 202 Anm. 2, 294f.
— Standbild des, 188
Mithräum, als Fundort von Sarapisdenkmälern, 202 Anm. 2
— in den Caracallathermen in Rom, 24 Anm. 2, 197f., 202 Anm. 2, 271
'Mitteilungsbilde', s. *s.v.* Mithrasreliefs
Modius, 2 Anm. 2
Mohnkapsel, 297
Mönch, 105
Mondragone, Weihrelief aus, 230 Anm. 3
Mondsichel, 225, 272
Mons Claudianus, Sarapistempel, 311, 381 Anm. 3
Mörder, 234 Anm. 1
Moesien, 179
Moritz, K.Ph., Erzähler und Altertumskundler, 404
Mumienporträt, 248 Anm. 2
München, Weihrelief in, 356 mit Anm. 1
myrinäische Terrakottaherme, 411f.
Myron, 111 Anm. 4 der Vors.
Mytilene, Münzen, 320

Natter, L., Steinschneider, 161
NAVIGIVM ISIDIS-Fest, 153f.
Naxos, als angeblicher Fundort von Inschriften, 175
Nea Paphos, Siegelabdrücke aus, 140 Anm. 3 der Vors., 167
Neapolis Samariae, Münzen, 263 Anm. 3, 322f.
Nemesis, 321 mit Anm. 4
— heiligtümer, 9 Anm. 1, 284
Nemi, als angeblicher Fundort einer Sarapisbüste, 224 Anm. 2
Neptunus, mit Sarapis identifiziert, 23 mit Anm. 2. s. auch *s.v.* Poseidon
Nero, Globusbüste des, 264 mit Anm. 1
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 370f.
Neujahr, ägyptisches, 379 Anm. 2
Nikaia, Konzil von, 397
— Münzen, 322
Nike, 53, 63ff., 262, 273 Anm. 4, 302, 309, 335. s. auch *s.v.* Victoria
Nikokreon, zyprischer König, 232f. Anm. 2
Nikomedeia, Begüßungskuß auf Münzen von, 257 Anm. 3. s. auch *s.v.* Begrüssungskuß
— Münzen, 316
— Münzstätte, 326
Nikopolis ad Istrum, Münzen, 317, 322 Anm. 9
Nikosthenes, 134
Nil, 49
— barke, 301ff.
— flut, 374 Anm. 6 der Vors.
Nomoi, ägyptische, 238 Anm. 1

— -Prägungen, 238
Nordafrika, Sarapisverehrung in, 244ff.
Numidia, 244
Nymphaea caerulea-Blüte, 287

Oberarmbüste, 268
Octavia, Tochter des Claudius, 346
Odessos, Münzen, 316 Anm. 3
Ohren, im Isistempel von Pompeji, 195 mit Anm. 6. s. auch *s.v.* ἐπήκοος
— Sarapis und, 192f., 199
Oikumene, Personifikation, s. *s.v.* Archelaosrelief
Oitylos, Sarapeum, 324 Anm. 7
Oktoberrevolution, 402 Anm. 1
Olbia, Inschrift aus, 197
Olivenzweige, auf Kalathos, 85 und passim
Olympia, Zeustempel, 106 Anm. 4, 123
— — Zeusstatue im, 59, 60 Anm. 2, 104 Anm. 6, 106 mit Anm. 4, 111
Olympios, s. *s.v.* Hadrian
Olymp(i)os, Philosoph, 399
Omphalosbuckel, 288
Orakel, sibyllinisches, 237, 399
— antworten, 233f.
— befragungen, 359
— büste des Sarapis, 236
— gänge, 237 Anm. 3 der Vors.
— götter, 232ff.
— lösungen, 234
— papyri, 234
— statuen, 232ff., bes. 235 Anm. 2
ὅρκος βασιλικός, 160
Orpheus, 227 Anm. 3
'Οσαρᾶπις, 38, Anm. 1
'Οσερᾶπις, 50 Anm. 2
Osirapis, 50
Osiris, 42, 50, 257
— -Apis, 45
— als βασιλεύς, 43
— Bestattung des, 50 Anm. 1
— griechischer Name für Dionysos, 23 Anm. 1
— als θεὸς ἐπήκοος, 198
— etymologische Fragen zum Namen, 45
— figürchen, 336 Anm. 3
— als Fruchtbarkeitsgott, 99, 302
— der »große Grüne«, 99
— der »Schwarze«, 97
— inschriften, 42ff.
— kanope, 289 Anm. 4, 298
— krone, 2 Anm. 2, 83, 176 Anm. 3
— kult, 43ff., 49 Anm. 2, 177, 239
— und Sarapis, 18, 45f., 97
— und andere Gottheiten auf spätantiken Schalen, 46, 288 Anm. 3, 289
— tempel, 46 Anm. 5, 49 Anm. 2, 58 Anm. 1
— »Herr des Weins«, 289
Osorapis, 46, 50 Anm. 2, 232 Anm. 2
Ostia, Casa del Sarapide, 252 Anm. 5 (b)
— Mithräum, 202 Anm. 2
— Sarapeum, 75 Anm. 4, 252 mit Anm. 5 (a), 276, 381
— Sarapiskult in, 276
Ostrakon, 371
Oswald, Heiliger, 402
Otho, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 371
Otricoli, 'Zeus' von, 121, 122 Anm. 1, 353 Anm. 1
Ovid, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 364
Oxyrhynchos, 27, 234, 240

Paiane, auf Sarapis, 415, 416 Anm. 1
Palatitsa, Grab bei, 62
Palmzweig, 309
Panhellenien, 387
Panopolis, s. *s.v.* Achmîn
Papinios, Philosoph, 284
Papyrusrollensiegel, 167 Anm. 4
Paramythia, Bronzefund aus, 182f.
Parazonium, 380
Parmenion, Architekt, 105 Anm. 4
Parmeniskos, Architekt, 105 Anm. 4
— Feldherr Alexanders d. Gr., 105 Anm. 4

Parthenon, s. *s.v.* Athen
Patara, Apollonstatue des Bryaxis in, 54
— Zeusstatue des Bryaxis in, 54
Patera, 290 Anm. 1, 301, 317f.
Patrai, Sarapeum, 46 Anm. 5, 324 mit Anm. 7
Paulina, Gattin des Decius Mundus, 367
Pavian, 262f.
Pax Iulia, Inschrift aus, 21 Anm. 1
πήχεις, 374 Anm. 6 der Vors.
Peiraieus, Inschrift aus, 51
Peitsche, Dioskuren mit, 307
Pellene, Inschrift aus, 195
Pelopidasbasis, s. *s.v.* Lysipp
Pergamon, Großer Fries, 170, 185, 341
— Telephosfries, 341
— Inschrift aus, 45 Anm. 10 der Vors.
— Kızıl Avlu, 237 Anm. 3 der Vors., 381 Anm. 3
— Statuette aus, 348
Perge, Münzen, 226 Anm. 4, 264 Anm. 3, 322
Perinthos, Münzen, 143, 146, 258 Anm. 3, 315, 321
περίπλους, 303
Pero, 395 Anm. 3
Persephone, 350
Persepolis, 'Trauernde' von, 70
Pessinous, Münzen, 317
Pestepidemie, 256 Anm. 4
Petra, Felsgrab El Khazneh, 381 Anm. 3
Phalerae, 380 Anm. 4
Phallos, 338 Anm. 2
Pharai, orakelnde Statue in, 234
Phialen, 46, 286ff., 401
Phidias, 38, 47, 110f.
Philadelpheia, Münzen, 314
Philae, Tempel, 366, 369 Anm. 6
Philippopolis, Münzen, 226 Anm. 4
Philippus II., auf thrakischen Prägungen, 285
Philocalus, Kalender des, 388
φιλοκόμμοδος, Epitheton, 152 Anm. 3
φιλοσάραπις bzw. Philosarapis, Epitheton, 29, 152 Anm. 3, 250 Anm. 8, 251 Anm. 4, 283. s. auch *s.v.* Caracalla
Philosophenhermen, 412
Philostrat, 113
Phoenix, Inschrift aus, 24 Anm. 3 der Vors., 378 Anm. 2
Picard, Ch., Thesen von, 408ff.
Pikermi, Isis- und Sarapistempel, 325
Pilgerbewegung, 239, 241
Plaetorius Cestianus, M., 364
Planeten, 147 Anm. 1, 299
— götter, 147 Anm. 1
Plautus, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 364
Plutarch, *de Iside et Osiride*, 378
Pluto, 283 Anm. 5 der Vors.
Pluton, 18 Anm. 3, 22 Anm. 1, 49 Anm. 2, 195 Anm. 3, 351 Anm. 7 der Vors., 404
Plutos, 368 Anm. 4 der Vors.
Πνεβτύνις, altägyptischer Gott, 194
Podiumstempel, 245 mit Anm. 3
Poikilasion, Sarapeum, 294
Polos, 2 Anm. 2
Polyklet, 111 Anm. 4 der Vors., 417 Anm. 2
Pompeji, Casa del Menandro, 384 Anm. 1
— Isistempel, 195 mit Anm. 6
— Sarapis und Isis in der popejanischen Malerei, 14f., 405
— Stile in der Malerei von, 383f.
— Truhe aus, 177, 341
Pomponius Atticus, T., 111
Pomponius Turpilianus, C., 256
Pontus, 37
Porphyr, Sarapiden aus, 87 mit Anm. 3, 96 Anm. 1 und 2, 100
πορφυροῦς χιτών, 87, 95f.
Porträthaltigkeit, von Götterbildern, 235 Anm. 2, 248 Anm. 3
— des Sarapisbildes, 248f.
'Porträtsarapiden', 260, 277, 293. s. auch *s.v.* 'Vermenschlichung', von Götterbildern

Poseidon, mit Sarapis identifiziert, 23 mit Anm. 2. s. auch *s.v.* Sarapis
— ohne Chiton, 349 mit Anm. 5
— inschrift, 197
— von Melos, 349 Anm. 5
— im Westfries des Hekateion von Lagina, 349 Anm. 5
— als 'Vatergott', 334
— als Vorbild für Sarapisbilder, 133
Postumus und Hercules, 151
— Aurei und Antoniniane des, 284, 326
ποτήριον, 290 Anm. 3
Praxiteles, 170 Anm. 2
Priene, Inschrift aus, 24 Anm. 2
Priester bzw. Priesterschaft, 48f., 55f., 129f., 177, 236, 384, 407 und passim
»Privatapotheose«, 268
Privathäuser, als Fundorte von Sarapisdenkmälern, 279
Probus und Sol, 151
Propator, 42f.
Properz, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 365
προφήτης τοῦ Διὸς Ἡλίου μεγάλου Σαράπιδος, 237
Proskriptionen, 362
Proxeniedekret, 175
Prunkschiff des Ptolemaios II. Philadelphos, 42
Psammetichos I., 42 Anm. 2
ψευδόμαντις, 236
Ptah, 194
Ptolemaios I. Soter, gestaffeltes Doppelbildnis mit Berenike I., 142f. mit Anm. 5
— Hof des, 414
— Mischkultur geplant unter, 139, 238
— Beginn des Sarapiskultes unter, 18, 40, 126, 415
— Sarapisstatue aus Sinope geholt von, 127
— Sarapisstatue in Memphis von Bryaxis gearbeitet unter, 408
— genaues Todesdatum des, 414 Anm. 4
Ptolemaios II. Philadelphos, Demetrios von Phaleron in Ungnade gefallen unter, 414
— gestaffeltes Doppelbildnis mit Arsinoë II., 143 mit Anm. 5 der Vors.
— gekreuzte Füllhörner auf Münzen des, 344f.
— *ὅρκος βασιλικός* faßbar seit, 160
— Prunkschiff des, 42
— Sarapisstatue, von den Sinopern geschenkt dem, 54
Ptolemaios III. Euergetes, Gründungsplatten des alex. Sarapeums aus der Zeit des, 57, 141, 409
— besonderer Förderer des Sarapiskultes, 160
— angeblich unter ihm das erste alex. Sarapeum errichtet, 9, 58 Anm. 1
Ptolemaios IV. Philopator, 9, 19, 57 Anm. 4, 142, 166, 239 Anm. 3 der Vors.
— Porträts des, 142 Anm. 4
— Tetradrachmen des, 8, 57f. Anm. 5, 112f., 141f., 177f., 327, 351
Ptolemaios V. Epiphanes, 19, 194, 372 Anm. 2
Ptolemaios VI. Philometor, 141 Anm. 2, 271 Anm. 5
Ptolemaios VIII. Euergetes II., 142
Ptolemaios Keraunos, 414
Ptolemais (Cyrenaica), Funde aus, 245 Anm. 8, 349 Anm. 4
— (Palaestina), Münzen, 317
Puntelli, 218, 230, 232
Puteoli, Macellum, 110 Anm. 4, 203 mit Anm. 7, 250
— Sarapeum, 252
— Sarapisdenkmäler aus, 203f. Anm. 8
— Sarapiskult in, 203f. Anm. 8, 204, 362 Anm. 1
Pylos, Sarapisfund aus, 324 Anm. 6
Pyrvias, Preisarybballos des, 134

Raphia, Schlacht bei, 239 Anm. 3 der Vors.
Ratten, 399 Anm. 1

Räucheraltärchen, 173 Anm. 5
»Reiseerinnerungsmünzen«, 148ff., 282 Anm. 3, 382
Reisegötterbilder, 112f., 183, 240f.
Reperaturen, antike, 218
Repräsentationskunst, 114, 275
Reynolds, N.G., Thesen von, 10f.
Rhamnus, Statue der Themis von, 121
Rhodos, Funde von, 335 f., 348
— Münzen, 336 Anm. 3
— Sarapiskult auf, 336 Anm. 3
— Statue des Bryaxis in, 54
Riefelsarkophage, 265 mit Anm. 1
Ringe, mit Sarapisköpfen, 279 Anm. 2
Rom, Argentarierbogen, 25 Anm. 1
— Atrium der Vesta, 196
— *Aula Isiaca*, 383
— Cancelleriarelief A, 265
— Capitol, 291, 375
— Caracallathermen, 201
— — Mithräum, Altar aus dem, 24 Anm. 2, 197f., 202f. Anm. 2, 271
— Dezennalienbasis, 265
— Dolichenum auf dem Aventin, 224 Anm. 3
— Farnesina, Villa unter der, 383
— Forum, Kolossalgemälde auf dem, 363
— Hadrianeia, 387
— Inschrift aus, 337
— Iseum et Serapeum, 363, 369, 375
— Isisaltäre, 363 Anm. 5
— Isisheiligtum, 374
— Haus der Livia, 383
— Marsfeld, 373 Anm. 6
— Mausoleum des Augustus, 366
— Mithräum, Santa Prisca, 109, 198 mit Anm. 1, 202f., 203 Anm. 2, 251
— — in den Caracallathermen, s. *s.v.* Rom, Caracallathermen
— Palast des Trajan, 202
— Pantheon, 369
— Pomerium, 365
— Regio III, 388
— — VIII, 229 Anm. 2
— — XIV, 229 Anm. 2
— Saepta, 369
— Sarapeum, 252
— Sarapisdenkmäler gefunden in, 256 Anm. 1
— *Templum Pacis*, Nilstatue im, 373f.
— Tiber, Sarapisbüste aus dem, 259
— Via Appia, Sarapisbüste von der, 275
— Via della Conciliazione, Weihrelief von der, 229f.
— Via della Consolazione, 229 Anm. 2
Roma, Doppelbildnis mit Commodus, 151
Rosette, auf Kalathos, 84, 171. s. auch *s.v.* Sarapis, alexandrinische Statue des
— als Throndekoration, 65f.
Rückwände, Aufstellung von Statuen vor —n, 232, 234ff.
Ruder, 303
Rusicade, Sarapiskopf aus, 246
Rutilius Lupus, 376

Sabina, 148f., 226 Anm. 3, 380, 382
Sabratha, Iseum, 246 Anm. 1
— Sarapeum, 246 Anm. 1
— Kult der ägyptischen Götter in, 246 Anm. 1
— Tischfuß aus, 227 Anm. 3
Saitta, Münzen, 314
Salona, Sarapisbüste aus, 280
Salus, 23 Anm. 3 der Vors.
Samos, Rundara, 341f.
— Sarapis- und Isisinschriften von, 342 Anm. 2
— ägyptische und ägyptisierende Funde von, 342 mit Anm. 2
Saphir, Späne von, 49
Sarapio, Sklave, 362f.
Σαραπίων, s. *s.v.* Marcus Antonius
Sarapis, *dux peditum* des Belisarios, 398
Sarapis, Adler neben, 28, 189, 220 mit Anm. 1, 354f.
— auf Adler, 220ff., 222 Anm. 1, 223, 299. s. auch *s.v.* Adler

— und Alexander d. Gr., 40f., 126, 233 Anm. 7. s. auch *s.v.* Alexander d. Gr.
— als Amulettdarstellung, 241 Anm. 2, 380 Anm. 4. s. auch *s.v.* Amulett
— Anastoletypus, s. *s.v.* Anastoletypus
— in architektonischem Zusammenhang, 192 Anm. 3
— aretalogien, 48 Anm. 2, 58 Anm. 5 der Vors., 64, 233, 396
— mit Atefkrone, 135, 139, 142f. s. auch *s.v.* Atefkrone
— Attribut des, 28, 297, 392f.
— — Ähren, s. *s.v.* Ähren
— — Asklepiosstab, 28, 392
— — Diadem, 191
— — Dreizack, 23 Anm. 5, 170 Anm. 11 der Vors., 392
— — Heliosstrahlen, 28, 161, 216 275, 392 und passim
— — Mohnkapsel, 297
— — Ohrenpaar, 192f., 199. s. auch *s.v.* Ohren
— — Phiale, 290 Anm. 1, 301, 317f.
— — Schlange, 282 Anm. 1, 322
— Aufstellung von Sarapisstatuen vor Rückwänden, 232, 234f.
— von Helios zum Begrüßungskuß umarmt, s. *s.v.* Begrüßungskuß und Helios
— im Blätterkelch, s. *s.v.* Blätterkelch
— neben Brunnen, s. *s.v.* Brunnen und Wasserbecken
— Büstenform, Vorliebe für Wiederholungen in, s. *s.v.* Büstenform
— ohne Chiton, 310, 333ff., 343f. s. auch *s.v.* Chiton
— und Christen, 396f.
— mit anderen Gottheiten im gestaffelten Doppelbildnis, s. *s.v.* Doppelbildnis und Ptolemaios IV. Philopator, Tetradrachmen
— büste frontal, auf hellenistischen Gemmen und Kameen, 161ff.
— — auf kaiserzeitlichen Gemmen und Kameen, 167
— — auf modernen geschnittenen Steinen, 167
— — auf Münzen, 80 mit Anm. 5
— büste von Sternen umgeben, 147 Anm. 1, 272 Anm. 2
— in Elefantenquadriga, s. *s.v.* Elefantenquadriga
— Epitheton, 26ff., 138, 283
— — *ἀγαθός*, 26
— — *ἅγιος* (*sanctus*), 26, 46f. Anm. 9, 113, 271
— — *ἀλεξίκακος*, 26
— — *ἀνίκητος* (*invictus*), 26, 29, 138, 153 mit Anm. 6, 273 f., 283 mit Anm. 3, 326
— — *ἄρρητος*, 26
— — *augustus*, 26
— — *βασιλεύς*, 26, 43 Anm. 3, 271
— — Beherrscher der Seefahrt, 307 mit Anm. 1
— — Beschützer der Reise, 241 Anm. 4
— — *Comes*, 326
— — *Conservator*, 23 Anm. 2, 26 mit Anm. 1, 152, 241 Anm. 4, 249. s. auch *s.v.* Sarapis, *σωτήρ*
— — *ἐντεμένιος*, 337
— — *ἐπήκοος*, 26f., 196ff., 199, 246 Anm. 3, 337
— — *ἐπιφανής*, 22f. Anm. 3, 26
— — *εὐεργέτης*, 26, 271
— — *εὐμενής*, 26
— — *καθαρός*, 26
— — *κλεινός*, 27
— — Kosmokrator, 26f., 63, 147, 225 mit Anm. 1, 270ff., 395. s. auch *s.v.* Kosmokrator
— — *κύριος*, 26, 45, 271
— — *μεγαλοδαίμων*, 36f.
— — *μεγαλότιμος*, 271
— — *μέγας* (*magnus*), 26
— — *μέγιστος*, 26
— — *νέος*, 372ff., 396
— — *νικηφόρος*, 273 mit Anm. 2, 337

— — πατήρ, 43, 271, 395
— — πατρῷος, 27
— — πλουτοδότης, 26
— — πολιεύς, 26, 152, 378 Anm. 1
— — πολυύμνητος, 271
— — *praesentissimus*, 27
— — προπάτωρ, 43
— — σύμβωμος, 27, 337
— — σύνθρονος, 27
— — σύνναος, 27, 337, 381
— — σωτήρ, 26 mit Anm. 1, 234 Anm. 6, 363
— — τρισμέγιστος, 26
— — τροφεύς, 27
— — ὑψιμέδων, 26
— — ὕψιστος, 26
— und Eroten, s. *s.v.* Eroten
— Etymologie des Namens, 43, 395f.
— Forschungsgeschichte, 5ff., 404ff.
— Fransentypus, s. *s.v.* Fransentypus
— Funktion, als Dynastiegott, 160
— — als Fruchtbarkeitsgott, 251 Anm. 7 der Vors., 297, 369
— — als oikumenischer Gott, 16, 206, 395
— — als Orakelgott, 232ff. s. auch *s.v.* Orakel
— — als Reichsgott, 284, 382 und passim
— — als Universalgott, 97, 384 und passim
— — als Unterweltsgott, 23 Anm. 3 der Vors., 97, 350f. Anm. 7 und passim
— auf Fußstumpf, 90f., 300
— - und Isisbüste gegenübergestellt, s. *s.v.* Isis
— auf Globus, s. *s.v.* Globus
— in Verbindung mit anderen Gottheiten, 13f. Anm. 3, 302ff., 311ff., 318ff.
— — Aion, 272 Anm. 2
— — Alexandria, 301. s. auch *s.v.* Alexandria, Personifikation
— — Anubis, s. *s.v.* Anubis
— — Apollon, 304 mit Anm. 11. s. auch *s.v.* Apollon
— — Artemis, s. *s.v.* Artemis
— — Athena, 24 Anm. 1, 320
— — Demeter, 302ff., 309, 317 und passim
— — Dioskuren, 300, 307 mit Anm. 1
— — eleusinische Gottheiten, 304, 312
— — Harpokrates, s. *s.v.* Harpokrates
— — Hermanubis, s. *s.v.* Hermanubis
— — Homonoia, s. *s.v.* Homonoia, Personifikation
— — Isis, passim. s. auch *s.v.* Isis
— — Mithras, s. *s.v.* Mithras
— — Nemesis, 321 mit Anm. 4. s. auch *s.v.* Nemesis
— — Nike, 46 Anm. 1, 262, 302. s. auch *s.v.* Nike
— — olympische Gottheiten, 304f.
— — Osiris, s. *s.v.* Osiris
— — Tyche, 303, 308, 317, 320
— Handel, mit Bildern des, 113
— — srouten, 113
— Hermen des, 412f. Anm. 5
— hymnos des Ailios Aristeides, s. *s.v.* Ailios Aristeides
— identifiziert mit anderen Gottheiten, 21ff. und passim
— — Ammon, 22 mit Anm. 2, 181f., 242, 279 Anm. 2, 299f., 305 Anm. 3, 317, 344. s. auch *s.v.* Ammon
— — Asklepios (Aesculapius), 22f. mit Anm. 3, 133, 220, 392. s. auch *s.v.* Asklepios
— — Dionysos (Bacchus), 23 mit Anm. 1, 77, 181, 198. s. auch *s.v.* Dionysos
— — Helios (Sol), 23f. mit Anm. 3, 28, 30, 75, 151, 161, 188f., 216f., 226 Anm. 1 und 2, 234, 274f., 299 Anm. 2, 306, 310, 322, 326 Anm. 2, 392. s. auch *s.v.* Helios
— — Herakles (Hercules), 24 mit Anm. 1. s. auch *s.v.* Herakles
— — Poseidon (Neptunus), 23 mit Anm. 2, 133, 392. s. auch *s.v.* Poseidon
— — Zeus (Iuppiter), 18 Anm. 3, 22 mit Anm. 1, 23f. Anm. 2 und 3, 24 Anm. 2,

28, 30, 133, 190, 220, 222, 310, 318, 343, 353f., 370, 392. s. auch *s.v.* Iuppiter und Zeus
—identifiziert mit ptolemäischen Königen, 137ff., 142, 168
— inschriften, 18 Anm. 3, 21 Anm. 1, 23 Anm. 3 der Vors., 23f. Anm. 2 und 3, 24 Anm. 1 und 2, 28, 44, 157ff., 325 Anm. 9, 336ff., 377 und passim
— und Isis, s. *s.v.* Isis
— kline, Einladung zur, 256 Anm. 4
— im Kornfeld liegend, 271f. Anm. 7, 351 Anm. 7 der Vors. s. auch *s.v.* Kornfeld
— kult, 3, 16, 18ff., 23 Anm. 3 der Vors., 29ff., 40, 44, 55, 57, 79f., 111f., 125f., 129, 159f., 175f., 177ff., 180, 203 Anm. 8 der Vors., 206, 209f., 219 Anm. 1, 231f., 233 Anm. 2 der Vors., 244ff., 256 Anm. 1, 258, 276ff., 282ff., 288, 290 Anm. 4, 293f., 314, 323f., 336 Anm. 3, 359ff., 362, 383 mit Anm. 1, 391 mit Anm. 1, 401 Anm. 2, 415f. und passim. s. auch unter dem jeweiligen Ortsnamen
— sich mit Isis küssend, 257 Anm. 3
— liegend, 13f., 128 Anm. 6, 220 Anm. 2, 226 Anm. 3, 256 Anm. 4, 271f. Anm. 7, 305, 309, 323, 351 Anm. 7 der Vors.
— büste im Medaillon, 217 Anm. 4
— auf Münzen, 296ff. (alexandrinisch), 313 (außeralexandrinisch) und passim
— Namensformen, 2 Anm. 2
— — theophorische, 19f., 284, 324, 362f., 365 Anm. 4, 397f. mit Anm. 6, 401ff. und passim
— als Neuformung eines Vorläufergottes, 21, 406, 415
— auf Nilbarke, 301ff.
— *numen* des, 23 Anm. 3 der Vors.
— als Pantheos, 21 mit Anm. 1, 30, 170 Anm. 11 der Vors., 232, 299, 312, 317
— und andere Gottheiten als Phialenschmuck, 46, 286ff., 401
— in der pompejanischen Malerei, 14f.
— und Kaiserporträt, 25, 81 Anm. 1, 115, 248f., 251 mit Anm. 4, 283. s. auch *s.v* Caracalla und Septimius Severus
— und Privatporträt, 26, 248, 250 Anm. 8
— priester, passim
— auf Räucheraltärchen, 173 Anm. 5
— reitend, 280, 297, 302
— hält Schlange, 322
— in Schlangengestalt, 279 Anm. 2, 297f.
— als Schmuck, 241 Anm. 2, 279 mit Anm. 2, 280
— schreitend, 305
— siegel, 139f. Anm. 3, 160, 403
— Silberbüste des, 100 Anm. 2, 190 mit Anm. 5
— über Sphinx, 300
— alexandrinische Statue des, Bildhauermodelle, 109f.
— — Entstehungsort, 127ff.
— — Herkunft, 37, 43 Anm. 4
— — Rekonstruktion, Basis, 71f., 106
— — — Farbigkeit, 95ff.
— — — Fußbank, 71
— — — Gewandführung, 85ff.
— — — Höhe, 106
— — — Holzkern, 49 mit Anm. 3, 110 mit Anm. 2, 114
— — — Kalathos, 2 Anm. 2, 50, 80, 83ff. s. auch *s.v.* Kalathos
— — — Kerberos, 74, 91ff. und passim. s. auch *s.v.* Kerberos
— — — Kolossalität, 103ff.
— — — Statue, 72ff.
— — — Stirnfrisur, 79ff. s. auch *s.v.* Anastole- und Fransentypus
— — — Thron, 59ff.
— — — Torsion, 11, 124
— — — Zepter, 73
— — schriftliche Überlieferung, 35ff.
— — Stilanalyse, 116ff.
— — Zerstörung, 9, 104 Anm. 2, 110 Anm. 2, 123, 187 Anm. 7, 231, 235, 237, 290, 398f.

— stehend, bes. 305ff. und passim
— — mit Feldzeichen, 306
— — mit dem 'Αργεῖον ὄρος auf dem Arm, 322
— — in Quadriga, 306
— — mit erhobenem Arm als Machtgestus, 321f.
— tempel, Typologie, 245 Anm. 3
— Traumanweisungen des, 233
— Traumantworten des, 23 Anm. 3 der Vors.
— Traumbegegnung mit, 233 Anm. 3
— und die *Vota quinquennalia* oder *decennalia*, 149 Anm. 1
— und Widder, 300 mit Anm. 4, 302, 305 mit Anm. 3, 392
— Xoanon des, 46f. Anm. 9, 113 mit Anm. 2
— und Zodiakos, 147 Anm. 1
Sarkophage, Motiv der Globusbüste auf —n, 265 mit Anm. 1
Sarrah, 396
Σάρρας παῖς, 396
Sarsina, Funde aus, 107, 187f., 399, 414
Schaber, ephesischer, 98
Schlange, 282 Anm. 1, 306 Anm. 8, 322 und passim
Schlangenstab, 28, 392
Schulterherme, 413
Schwindsucht, 23 Anm. 3 der Vors.
Sedeinga, Sarapisgemme aus, 147 Anm. 1, 272 Anm. 2
Seeadler, Emblemtier von Sinope, 220 Anm. 2, 323
Seleukeia (Kilikien), Münzen, 315
— (Nordsyrien), 37, 43 Anm. 4
Seleukos I., 46, 54, 289
Selge, Münzen, 264 Anm. 3
sella curulis, 343
Sempronius Gracchus, Ti., 362
Seneca, 370
Septimius Severus, Ägyptenreise des, 283
— Münzen, 282f.
— Porträt des, 25f. Anm. 1, 81 Anm. 1, 251 Anm. 4, 283, 307 Anm. 1, 379
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 258 mit Anm. 1
— vermeintlicher Höhepunkt des Sarapiskultes unter, 283, 293f.
Serapas, Bischof von Thyateira, 397
»Serapeumspapyri«, 157, 271
Serapias, Priesterin, 397f.
Serapion, von Thmuis, 397
— Astrologe des Caracalla, 284
— 8. Bischof von Antiocheia, 397
— Bischof von Wladimir, 397
— Einsiedler, 402
— Heiliger, 402
— Maler, 363
'Serapionsbrüderschaft', 402 Anm. 1
Servianus, Schwager Hadrians, 17 Anm. 1, 397
Sesonchosis, griech. Wiedergabe verschiedener ägypt. Königsnamen, 40ff.
Sesostris, ägyptischer Königsname, 39ff., 43 Anm. 4, 46, 48f., 372 Anm. 2
— roman, 41
Σηττάβος, 290 Anm. 3
Severus Alexander, Münzen, 282
— Porträt des, 26 Anm. 1 der Vors.
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 258 mit Anm. 3
— von Sarapis bekränzt, 320
'Sfumato', 118, 184
sibyllinisches Orakel, 237, 399
Side, Münzen, 320
Siebenzahl, im Kult des Osiris, 49 Anm. 2
Siegel, s. *s.v.* Sarapis
Sikyon, Münzen, 344 Anm. 2
Silber, Späne von, 49. s. auch *s.v.* Sarapis
— teller aus Aquileia, 368 Anm. 4 der Vors.
Silchester, Sarapiskopf aus, 180 Anm. 1
Silvanus, 187
Sinope, als Herkunftsort der alexandrinischen Statue, 37, 43 Anm. 4, 116, 127 mit Anm. 2
— Ankunft der Statue in Alexandria aus, 303

— Adler, Emblemtier der Stadt, 220 Anm. 2, 323
— Münzen, 128f., 146, 220 Anm. 2, 320, 322f.
— Sarapiskult in, 129
— Sarapistempel (?), 129 Anm. 2, 130
— Stadtbeschreibung von, 130
— Terrakottamasken aus der Umgebung und aus, 129
Sirene, Statue in Memphis, 409 Anm. 6, 416 Anm. 2
Sistrum, 215, 230, 314, 319, 321
Sisyphos II., Statue aus der Daochosgruppe in Delphi, 413
Situla, 314, 319 mit Anm. 2, 321
Skarabäen, 194 Anm. 2, 336 Anm. 3
Skopas, 38
Skorpion, 74
Skyllis, Bildhauer, 42
Skythen, 42 Anm. 2
Smaragd, Späne von, 49
Smyrna, Agone, 56
— Ailios Aristeides in, 30
— Hadrianeia, 387
— Nemesisheiligtum, 284
Sobek, altägyptischer Gott, 375
Σοκομμήτις, altägyptischer Gott, 194
Sol, s. *s.v.* Sarapis, Helios (Sol)
Soldatenkaiser, 30
Soli, Sarapeum, 294, 411 Anm. 3
— Terrakottaköpfchen aus, 294 Anm.3
Solunt, 'Zeus' aus, 71, 350 Anm. 2
Sonne, 96
Sonnenkuß, 257 Anm. 3
Sonnenscheibe, 84, 170, 261, 309
Sonnenstern, 272
Sonnenstrahlen, s. *s.v.* Sarapis, Attribute
Sothisdatum. 39
Sothisperiode, 147 Anm. 1
Sparta, Sarapeum, 324 Anm. 7
Sphinx, 66 mit Anm. 11, 67, 300
Stern, 147 Anm. 1, 225, 272 Anm. 7 der Vors., 272 Anm. 2
— zeichen s. *s.v.* Bär
Stier, Europa auf dem, 267 Anm. 6 der Vors.
Stobi, Kopf aus, 242f. Anm. 5
— Münzen, 322
Stockstadt, Altar aus, 263 Anm. 1
Στοτοήτις, altägyptischer Gott, 194
Stratonikeia, 234 Anm. 7
Stuck, 101 Anm. 5, 108 Anm. 1
Stuhlapplik, 112
Suchos, altägyptischer Gott, 43
Südarabien, Terrakottatondo aus, 286 Anm. 1
Symbolsprache, 270
'Synkretismus', 18, 21, 94, 220, 299, 305, 315, 317, 326, 352
σύνοδος 'Οσειριαστâν, 44
συνόντες μυθολογοῦντες, 49
Syrakus, Sarapeum, 252
Syros, Inschrift von, 250 Anm. 8

Tabula ansata, 195
Taormina, Sarapeum, 252, 397
Tarentiner Relief, 350
Tarsos, Münzen, 319
Taurobolium, 398
Tazza Farnese, 372 Anm. 2
Tébessa, 'Minervatempel', 345 Anm. 4
temporum felicitas, 347
Termessos, Inschrift aus, 198
Terrakotten, 254f. und passim
Tetrarchie, vierte, 326
Thasos, Sarapisbüste aus, 281
Theadelphia, Funde aus, 61 Anm. 8, 242, 250 Anm. 8
Themenothyrai, Münzen, 319
Themis, Statue aus Rhamnus, 121
Themisonion, Münzen, 314
Theodosius d. Gr., Verbote der heidnischen Kulte durch, 135, 290f., 399ff.
Theoi-Adelphoi-Prägungen, 142f.
Theokrit, 177
Theophilos, Bischof von Alexandria, 235, 397f., 401 Anm. 3
theophorische Namen, 19f., 284, 324, 362f.,

365 Anm. 4, 397f. mit Anm. 6, 401ff. und passim
Theophrast, 415
Thera, Sarapeum, 325
θηρίον πολύμορφον, 91
Thessaloniki, Galeriusbogen, 149 Anm. 1, 191 mit Anm. 6
— Sarapeum, 219 mit Anm. 1, 325
— Sarapiskult in, 219 Anm. 1
Thot, 263
Thraker, 42 Anm. 2
Thrasykles, 122
Thrasymedes, 59, 74 Anm. 1, 349f.
Thyateira, Münzen, 314
Thyrsosstab, 215
Tiberias, Münzen, 323
Tiberius, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 367 f., 385
Tiberius Gemellus, 346
Tibull, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 364f.
Tierkreis, Sarapis im, 147 mit Anm. 1, 299
Timacum Minus, Sarapiskopf aus, 203
Τιμοκλῆς, Sarapisstatuette, Weihung des, 176
Tios, Münzen, 223 Anm. 4
Tischfuß, 227 Anm. 3
Titus, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 374, 375 Anm. 3
Tomis, Münzen, 223 Anm. 4, 316 Anm. 3
Topas, Späne von, 49
Torsion, 11, 124
Totenmahl, 204 mit Anm. 3, 268
Träger des Sarapis- und Isiskultes, 19, 160, 278, 361f., 388 mit Anm. 1
Trajan, Gerichtsverhandlung vor, 64, 273
— Globusbüste des, 264, 270
— Palast des, 202
— und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 377f.
— von Sarapis bekränzt, 283f., 308
Tralleis, Sarapiskopf aus, 281
Traumantworten, 23 Anm. 3 der Vors.
Traumanweisungen, 233
Traumdeuter, 233
Traumorakel, 233
Treia, Statuengruppe in, 188 Anm. 6
triceps animans, 91
Tripolis (Lydien), 314, 318
Tripolitania, 244
Truhe, aus Pompeji, 177, 341
Tutu, altägyptischer Gott, 92 Anm. 1
Tyche, 303, 308f., 317, 320
Tyrus, Münzen, 226 Anm. 4

Ulpios Serenianos, Archiereus, 152 Anm. 3, 250 Anm. 8
Upuaut, heiliges Tier des Osiris, 91
Uräusschlange, 65, 297 Anm. 7, 380 Anm. 1

Valeria Messalina, 346
Varro, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 465
'Vatergott', 12, 119, 124, 333 Anm. 2, 334, 348, 352, 395
'Venus vom Esquilin', 369 Anm. 2 der Vors.
Vergoldung, 100ff.
'Vermenschlichung', von Götterbildern, 235f. s. auch *s.v.* 'Porträtsarapiden'
Vespasian, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 371ff.
— als *νέος Σάραπις*, 372ff.
— in Sphinxgestalt, 371f.
Vexillum, 343
Victoria, 149, 222 Anm. 1, 263 Anm. 3, 405 Anm. 3. s. auch *s.v.* Nike
Victorinus und Sol, 151
Viminacium, Sarapisbüste aus, 281
Vitellius, und die ägyptisch-orientalischen Religionen, 371
Vitruv, 53
Volkskunst, 231, 240, 242 Anm. 1, 252 Anm. 2, 278ff.
Volubilis, 244
— Herculesbronze aus, 15 Anm. 1
Volusius, M., Ädil, 364

Voragine, J. de, italienischer Prediger und Schriftsteller, 402
VOTA PVBLICA-Prägungen, 135, 148, 154f., 290, 325
Vota quinquennalia oder *decennalia*, 149 Anm. 1
Votivfüße, mit Sarapisdarstellungen, 91

Waiblingen, Relief aus, 352f.
Wasserbecken, Sarapis neben, 307f. s. auch *s.v.* Brunnen
Weltchronik, 104f., 400
Weltherrschaft, Globus als Symbol der, 270
Weltkugel, Globus als, 272 Anm. 4
Widder, 300 mit Anm. 4, 302 mit Anm. 5, 305 mit Anm. 3
— hörner, 22 Anm. 2, 196, 392
— schädel, 300
Winckelmann, J., 404
Wolfsköpfe, s. *s.v.* Kerberos
Wunderheilungen, 372
Würmer, 399 Anm. 1

Xenophon von Ephesos, 394
Xoanon, 46f. Anm. 9, 113 mit Anm. 2
Xois, Inschrift aus, 152, 378 Anm. 1

Zauberpapyrus, 24 Anm. 2, 202 Anm. 2
Zaumzeug, 307
Zepter, s. *s.v.* Sarapis, alexandrinische Statue des; außerdem passim
— Globusbüsten auf, 265f.
Zeus, s. auch *s.v.* Iuppiter
— Adler als Begleittier des, 220
— büste, auf Adler, 227 Anm. 1
— — auf Globus, 263 Anm. 3
— des Bryaxis, 353 Anm. 1
— epeirotische Prägungen mit Dione und, 134
— Epitheton, Dagustes, 224 Anm. 3
— — Hypsistos, 128
— — Labrandeus, 128
— — Lydios, 128
— — Olympios, 20
— — Panemerios, 234 Anm. 7
— — Sosipolis, 348
— identifiziert mit anderen Gottheiten, Ammon, 334
— — Sarapis, 22 Anm. 1, 23f. Anm. 2 und 3, 30, 133, 190, 200, 222, 234, 305 Anm. 5, 310, 318, 343, 353f., 370, 404 und passim. s. auch *s.v.* Sarapis
— interpretationen, lokale, 20
— von Otricoli, 121, 122 Anm. 1, 353 Anm. 1
— Phiale für, 290 Anm. 3
— als *προπάτωρ*, 43 Anm. 4 der Vors.
— statue in Olympia, s. *s.v.* Olympia
— statue aus Solunt, 71, 350 Anm. 2
— statuette aus Kyrene, 349
— als 'Vatergott', 334
Zinn, Späne von, 49
Zodiakos, 147 Anm. 1, 272
Zweig, 84
Zweisprachigkeit, im ptolemäischen Ägypten, 238f. Anm. 3

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Im Interesse einer vom Text unabhängigen Brauchbarkeit des Abbildungsteiles sind möglichst genaue Angaben über Standort, Inventarnummer und Material jedes abgebildeten Stückes gegeben worden. Insbesondere zu Sarapiden im Kunsthandel waren diese Angaben nicht immer feststellbar. Lagen für Museen Kataloge vor, sind auch die entsprechenden Katalognummern zusätzlich bzw. ersatzweise zitiert worden, um die Benutzung zu erleichtern. Vielfach sind Inventar- und Katalognummern identisch.

Frontizpiz	Detail von Abb. 60. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3916. Inst. Neg. Kairo. — S. 117. 217f.
Abb. 1	Sarapisbüste (Speckstein). Ehemals Kairo, Kunsthandel (Abeymayor). Reynolds Abb. 60. — S. 17 Anm. 1. 395.
Abb. 2	Lampe (Terrakotta). Toronto, Royal Ontario Museum Inv.-Nr. 910.166.80 und 910.166.117 (Griff). Museumsphoto (Neg. 67 GR & R 12). — S. 24 Anm. 3 der Vors.
Abb. 3	Sarapis-Heraklesstatuette (Bronze). Kabul, Museum Inv.-Nr. Begram 25. M. Wheeler, *Roman Art and Architecture* (1964) 227 Abb. 211. — S. 24 Anm. 1.
Abb. 4	Lampe (Terrakotta). Ehemals Berlin, Sammlung K.A. Neugebauer (verschollen). *Antiken in deutschem Privatbesitz*, hrsg. von K.A. Neugebauer (1938) 34 Nr. 131 Taf. 54. — S. 26 mit Anm. 5.
Abb. 5	Sarapisstatuette (Bronze). Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 27635. Edgar, *Greek Bronzes* Nr. 27635 Taf. 1. — S. 61 Anm. 6. 68.
Abb. 6	Sarapisstatuette (Terrakotta). Berlin-Ost, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 9167 (Weber, *Terrakotten* Nr. 7). Museumsphoto. — S. 61 Anm. 2.
Abb. 7	Lampe (Terrakotta). Athen, Sammlung L. Benachi. Reynolds Abb. 10. — S. 64.
Abb. 8	Sardonyx (Abdruck). Berlin-Ost, Staatliche Museen, Antiken-Sammlung Inv.-Nr. FG 2307. Photo nach Gips (Aufnahme I. Pini). — S. 61. 65 Anm. 5. 86 Anm. 2. 89.

Abb. 9 Kalksteinrelief (Ausschnitt). Hildesheim, Roemer-Pelizaeus-Museum Inv.-Nr. 2245. Museumsphoto (Neg. 9/12 433). — S. 61 Anm. 6. 66. 282 Anm. 1.

Abb. 10a/b Alex. Billon-Tetradrachmon. J. 8 des Antoninus Pius = 144/5 n.Chr. Bern, Bernisches Historisches Museum, Münzkabinett Inv.-Nr. 2874 (*SchwNumRs.* 45, 1966, 74 Nr. 128). Museumsphotos durch B. Kapossy. — S. 60.63. 73.

Abb. 11 Sarapisstatuette (Marmor). Ostia Scavi, Museum Inv.-Nr. 1125 (Helbig^4 IV Nr. 3034). GFN.E-27312. — S. 65 Anm. 6. 66 Anm. 4. 68. 70 mit Anm. 5. 94. 276.

Abb. 12a-c Sarapisstatuette (Marmor). Cambridge, Fitzwilliam Museum Inv.-Nr. GR.87.1907 (Budde-Nicholls Nr. 55). Museumsphotos. — S. 71 Anm. 1. 73.

Abb. 13 Sarapisbüste (Marmor). London, Wellcome Historical Medical Museum Inv.-Nr. R 219/1946. Museumsphoto (Neg. WHMM 15219) durch J.W. Barber-Lomax. — S. 75.

Abb. 14 Hermenschaft (Marmor) mit reliefierter Sarapis-Heliosbüste. Ostia Scavi, Museum, Magazin Inv.-Nr. 1291. Museumsphoto. — S. 75.

Abb. 15 Sarapisbüste (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 22189. Adriani, *Repertorio* II Nr. 159 Taf. 77,256. — S. 75 Anm. 6.

Abb. 16 Täfelchen (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 887. Museumsphoto. — S. 76. 316 Anm. 4.

Abb. 17a-d Sarapiskopf (Marmor). Bochum, Archäologisches Institut der Ruhr-Universität Inv.-Nr. S 262. Photos G. Fittschen-Badura. — S. 79 Anm. 1. 281 Anm. 3.

Abb. 18 Sarapisstatuette (Marmor). Ehemals Paris, Kunsthandel. *Lambros-Dattari* Nr. 337 Taf. 38. — S. 86 Anm. 4. 94 Anm. 4. 249 Anm. 4.

Abb. 19 Sarapisstatue (Marmor). Rom, Museo Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra II Inv.-Nr. 1288 (Pietrangeli, *Monumenti* 26 Nr. 4). Museumsphoto durch C. Pietrangeli. — S. 86 Anm. 4.

Abb. 20a/b Alex. AE-Drachme. J. 24 des Antoninus Pius = 160/1

	n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Niggeler* II Nr. 757 Taf. 14 (Neg. im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde, Frankfurt/M.). — S. 80f. 166. 298 Anm. 5. 330.
Abb. 21	Sarapisstatuette (Marmor). Paris, Musée de Cluny. Espérandieu, *Recueil* IV Nr. 3131. — S. 68 Anm. 7.
Abb. 22	Sarapisstatuette (Marmor). Rom, Vatikan, Sala dei Busti (Amelung II 489f. Nr. 293 F). Museumsphoto (Vat. Neg. XXVIII.2.53). — S. 259 Anm. 2.
Abb. 23	Sarapisstatuette (Marmor). Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti (Amelung I 360 Nr. 74). Museumsphoto (Vat. Neg. XXVIII.4.63). — *Im Text nicht behandelt.*
Abb. 24	Sarapisstatuette (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3913 (Adriani, *Repertorio* II Nr. 163). Inst. Neg. Rom 66.2615. — *Im Text nicht behandelt.*
Abb. 25	Unterteil einer Sarapisstatuette. Olympia, Neues Museum Inv.- Nr. *Λ* 171. Inst. Neg. Athen, Olymp. 511. — *Im Text nicht behandelt.*
Abb. 26	Sarapisstatue (Marmor) mit nicht zugehörigem Kopf. Rom, Museo della Villa Borghese, Atrio CCXXXIII (Helbig[4] Nr. 1942). GFN. E-28445. — S. 93.
Abb. 27	Sog. Eugeniuskopf auf nicht zugehöriger Sarapisbüste (Marmor). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 1036. Photo im Marburger Archäologischen Seminar. — S. 87.
Abb. 28	Im unteren Teil abgeschnittene Sarapisbüste (Porphyr) mit nicht zugehörigem männlichen Kopf. Venedig, Museo Archeologico Inv.-Nr. 233. Museumsphoto (Neg. 2149A-2149 B) durch B. Forlati Tamaro. — S. 87 Anm. 3. 95. 100.
Abb. 29	Sarapisbüste (Porphyr) mit nicht zugehörigem weiblichen Kopf. Richmond, Doughty House, F. Cook Collection. R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke* (1932) 67 Abb. 17. — S. 87 Anm. 3. 95. 100.
Abb. 30	Sarapisbüste (Porphyr). Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 27484. Delbrueck a.O. 66 Abb. 16. — S. 87 Anm. 3. 95. 100.

Abb. 31	Sarapisbüste (Porphyr). Rom, Vatikan, Magazin. Museumsphoto (Vat. Neg. XXVI.2.47 und Inst. Neg. Rom 66.2617). — S. 87 Anm. 3. 95. 100.
Abb. 32	Sarapisbüste (Porphyr). Rom, Santa Prisca, Museum Inv.-Nr. 64.154/65.231. Die Abbildungsvorlage wird M.J. Vermaseren verdankt. — S. 87 Anm. 3. 95. 100.
Abb. 33	Votivstele (Marmor). Turin, Museo di Antichità (Dütschke IV Nr. 102). Inst. Neg. Rom 31.1998. — S. 88 Anm. 6. 309 Anm. 1.
Abb. 34	Ausschnitt aus der Wandbemalung eines Hauses in der Nähe der römischen Via Portuensis. Rom, Museo Nazionale delle Terme. *AA.* 1940, 485f. Abb. 36. — S. 78 Anm. 2. 89 Anm. 5. 94f. 312.
Abb. 35	Schildbüste des Sarapis (Marmor). Rom, Vatikan, Magazin (Kaschnitz-Weinberg Nr. 237). Museumsphoto (Vat. Neg. XXVI.2.44). — S. 89 Anm. 6. 249 Anm. 4.
Abb. 36	Sarapisbüste auf Fuß (Marmor). Florenz, Galleria degli Uffizi Inv.-Nr. 564. G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi* I (1957) Nr. 165. — S. 90f. 300.
Abb. 37	Sarapisbüste auf Fuß (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3915. Adriani, *Repertorio* II Nr. 187 Taf. 87,290. — S. 90f. 300.
Abb. 38	Kopflose Sarapisbüste auf Schlangenleib (Porphyr). Ostia Scavi, Museum, Magazin Inv.-Nr. 209. Museumsphoto durch R. Calza. — S. 90 Anm. 4. 300.
Abb. 39a/b	Kerberosstatuette (Bronze). Budapest, Museum der Bildenden Künste, Antikensammlung (verschollen). Museumsphotos durch J. Szilágyi. — S. 93.
Abb. 40	Kerberosstatuette (Bronze). Paris, Bibliothèque Nationale Inv.-Nr. Babelon-Blanchet 790. Museumsphoto. — S. 93 Anm. 8.
Abb. 41	Kerberosstatuette (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 949. *JHS.* 6, 1885, 293 Abb. — Vgl. S. 93 Anm. 8.
Abb. 42a/b	Kerberos der Sarapisstatue Abb. 26. Rom, Museo della Villa Borghese, Atrio CCXXXIII. Inst. Neg. Rom 7388/9. — 93.

Abb. 43	Kerberos mit Fußfragment von einer Sarapisstatuette (Marmor). Rom, Museo Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra III Inv.-Nr. 1296 (Pietrangeli, *Monumenti* 32 Nr. 19). Museumsphoto durch C. Pietrangeli. — Vgl. S. 91ff.
Abb. 44	Kerberos mit Handfragment von einer Sarapisstatuette (Marmor). Rom, Museo Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra III (Pietrangeli, *Monumenti* 44 Nr. 42). Museumsphoto durch C. Pietrangeli. — Vgl. S. 91ff.
Abb. 45	Kerberosfragment (Marmor). Rom, Vatikan, Giardino della Pigna (Amelung I 871f. Nr. 184). Inst. Neg. Rom 38.651. — Vgl. S. 91ff.
Abb. 46	Stehender Sarapis (Marmor). Iraklion, Archäologisches Museum, Saal Ξ Nr. 259. Photo I. Pini. — S. 189 Anm. 1. 312 Anm. 3 der Vors.
Abb. 47	Sarapisstatuette (Porphyr). London, Victoria and Albert Museum Inv.-Nr. A 1-1919. Museumsphoto (Neg. 76162). — S. 96.
Abb. 48a-c	Sarapiskopf (Porphyr). Oxford, Ashmolean Museum Inv.-Nr. 1955.333. Museumsphotos durch J. Harris. — S. 96 Anm. 2. 255 Anm. 2.
Abb. 49	Sarapisköpfchen (Lapislazuli). Rom, Vatikan, Biblioteca Apostolica Inv.-Nr. 6238. Museumsphoto (Vat. Neg. XXX.7.59). — S. 96 Anm. 6.
Abb. 50	Sarapisstatue (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3909. Photo Th. Kraus. — S. 96 Anm. 7.
Abb. 51	Sarapiskopf (dunkler Marmor). Madrid, Museo del Prado Inv.-Nr. 323-E. Museumsphoto. — S. 98 Anm. 5. 243 Anm. 1.
Abb. 52	Sarapisstatue (schwarzer Basalt). Kôm Ombo. Inst. Neg. Rom 60.2027. — S. 98 Anm. 5. 115 Anm. 4 der Vors.
Abb. 53	Sarapisstatuette (dunkler Stein) mit ergänztem Kopf. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti (Amelung I 482 Nr. 255). Museumsphoto (Vat. Neg. XXVIII.4.61). — S. 99 Anm. 8.
Abb. 54	Sarapisköpfchen (Goldblech). Leiden, Rijksmuseum van

	Oudheden Inv.-Nr. F 1953/4.2. Museumsphoto durch J.H.C. Kern. — S. 100. 229.
Abb. 55	Sarapisbüste (Sandstein und Stuck). Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 27433. Edgar, *Greek Sculpture* Nr. 27433 Taf. 2. — S. 100f. 108 Anm. 1.
Abb. 56	Sarapisstatuette (Kalkstein). Amsterdam, Allard Pierson Museum Inv.-Nr. 7825 (Ponger, *Skulptur* Nr. 103). Museumsphoto. — S. 61 Anm. 6. 71. 109 Anm. 6.
Abb. 57	Alex. Papyrus mit der Darstellung der Zerstörung des Sarapeums. Moskau, Staatliches Museum der Bildenden Künste Inv.-Nr. 310/8 Verso. *Koptische Kunst, Christentum am Nil*, Ausstellung Essen, Villa Hügel, 3. Mai-15. Aug. 1963 Nr. 623 mit Abb. — S. 104f. 400.
Abb. 58	Alex. AE-Drachme (Rs.). J. 5 des Lucius Verus = 164/5 n.Chr. Ehemals Sammlung G. Dattari. *Dattari* 3803 Taf. 30. — S. 104. 106. 257. 310.
Abb. 59a/b	Sarapisstatue (Marmor). Cambridge, Fitzwilliam Museum Inv.-Nr. GR. 1.1891 (Budde-Nicholls Nr. 56). Museumsphotos. — S. 69 Anm. 3. 93. 113 Anm. 3.
Abb. 60	Sarapisstatue (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3916. Inst. Neg. Kairo. — S. 71. 73. 85. 107. 117. 217f.
Abb. 61	Goldring, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Marshall, *Finger Rings* 95. Museumsphoto. — S. 135.
Abb. 62	Granat-Ringstein. Chicago, Oriental Institute of the University Inv.-Nr. A 29790. Museumsphoto (Neg. 53712). — S. 83 Anm. 6. 136.
Abb. 63	Karneol-Ringstein (Abdruck). München, Staatliche Münzsammlung Inv.-Nr. A. 1517 (Brandt, *München* I Nr. 374). Museumsphoto durch H. Küthmann. — S. 136.
Abb. 64	Granat-Ringstein (Abdruck). München, Staatliche Münzsammlung Inv.-Nr. A. 1529 (Brandt, *München* I Nr. 376). Museumsphoto durch H. Küthmann. — S. 136.
Abb. 65	Karneol-Ringstein. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles Inv.-Nr. Chabouillet 2016. Photo P. Zazoff. — S. 136.

Abb. 66	Onyx-Kameo. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv.-Nr. IX A 8 (Eichler-Kris, *Kameen* Nr. 32). Museumsphoto (Neg. A 539). — S. 136f. 402 Anm. 4.
Abb. 67	Kameo. Klagenfurth, Landesmuseum für Kärnten Inv.-Nr. 1436. Photo durch G. Moro (Aufnahme Horst). — S. 140 Anm. 1.
Abb. 68	Tetradrachmon (Vs.) des Ptolemaios IV. Philopator (221-204 v.Chr.). Ehemals Basel, Kunsthandel. Photo Hirmer-Archiv (München). — S. 141 mit Anm. 3. 177. 327.
Abb. 69	Alex. AE-Drachme (Rs.). J. 18 des Hadrian = 133/4 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 746. Museumsphoto. — S. 143.146.
Abb. 70	Alex. Billon-Tetradrachmon (Rs.) der Iulia Soaemias. J. 5 des Elagabal = 221/2 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 1562. Museumsphoto. — S. 144.
Abb. 71	Alex. Billon-Tetradrachmon (Rs.). J. 7 des Severus Alexander = 227/8 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 1666. Museumsphoto. — S. 144.
Abb. 72	Alex. AE-Drachme der Iulia Mamaea (Rs.). J. 10 des Severus Alexander = 230/1 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 1764. Museumsphoto. — S. 144.
Abb. 73	Alex. Billon-Tetradrachmon (Rs.). J. 3 des Maximinus Thrax = 236/7 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 1797. Museumsphoto. — S. 145.
Abb. 74	Alex. Billon-Tetradrachmon (Rs.). J. 7 des Saloninus Caesar = 259/60 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 2289. Museumsphoto. — S. 145. 331.
Abb. 75	Alex. Billon-Tetradrachmon (Rs.). J. 4 des Galerius = 295/6 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 2619. Museumsphoto. — S. 145f.

Abb. 76	Alex. AE-Drachme (Rs.) des Antoninus Pius (J. unsicher). L. Forrer, *The Weber Collection. Greek Coins* III 2 (1929) Nr. 8348 Taf. 309. — S. 146.
Abb. 77	Prägung (Rs.) von Sinope aus der Zeit des Marc Aurel. Drexler 7f. Taf. 1,6. — S. 146.
Abb. 78	Alex. AE-Drachme (Rs.). J. 8 des Antoninus Pius = 144/5 n.Chr. Glasgow, Hunterian Museum, Hunter Coin Cabinet (*Hunterian Coll.* III 468 Nr. 461). Museumsphoto durch A. Robertson. — S. 147 mit Anm. 1. 299.
Abb. 79	Gemme. Ehemals Kairo, Sammlung Bircher. R. Pagenstecher, *Expedition E. v. Sieglin* II 1 A (1923) 120 Abb. 128. — S. 147 Anm. 1.
Abb. 80	Jaspis (Abdruck). Den Haag, Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en gesneden Stenen Inv.-Nr. CdE. 1132. Museumsphoto durch M. Maaskant-Kleibrink. — S. 147 Anm. 1.
Abb. 81a/b	Aureus des Hadrian. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. P.L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts* II. *Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian* (1933) Nr. 314 Taf. 6. — S. 148.
Abb. 82	Alex. AE-Drachme (Rs.). J. 17 des Hadrian = 132/3 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Monnaies alex.* Nr. 507 Taf. 4. — S. 149. 272f. 308. 381f.
Abb. 83	Alex. AE-Drachme (Rs.). J. 17 des Hadrian = 132/3 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 876. Museumsphoto. — S. 149. 308. 382.
Abb. 84a/b	Sesterz des Commodus. 192 n.Chr. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Museumsphotos durch G. Le Rider. — S. 149.
Abb. 85a/b	Sesterz des Commodus. 192 n.Chr. Rom, Museo Nazionale delle Terme. *JbAChr.* 8/9, 1965/66 Taf. 3,3. — S. 149.
Abb. 86a/b	Bronzemedaillon des Commodus. Ehemals Frankfurt/M., Kunsthandel. *Sammlung Horsky*, A. Hess Nachfolger, Versteigerung Frankfurt ab 30.4.1917 Nr. 3637 Taf. 14. — S. 151f.

Abb. 87a/b	Bronze-Prägung der Otacilia (Nikomedeia). Istanbul, Sammlung H. v. Aulock Inv.-Nr. 7124. Photos nach Gips (Aufnahmen I. Pini). — S. 155. 156 Anm. 4 der Vors. 316.
Abb. 88	Felskristall-Ringstein (Abdruck). New York, Metropolitan Museum of Art Inv.-Nr. 81.6.18 (Richter, *Gems* Nr. 146). Museumsphoto (Neg. 135559). — S. 78.161f.
Abb. 89	Karneol-Ringstein. Berlin-West, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Inv.-Nr. FG 1105 (Zwierlein-Diehl Nr. 213). Museumsphoto (Aufnahme I. Luckert) durch U. Gehrig. — S. 162.
Abb. 90	Karneol-Ringstein (Abdruck). München, Staatliche Münzsammlung Inv.-Nr. A. 1524 (Brandt, *München* I Nr. 345). Museumsphoto durch H. Küthmann. — S. 162.
Abb. 91	Gemme (Abdruck). Verbleib unbekannt. Lippold, *Gemmen* Taf. 3,3. — S. 78. 84 Anm. 1. 162.
Abb. 92	Karneol-Ringstein (Abdruck). Bern, Privatbesitz. Photo der Besitzerin. — S. 163f.
Abb. 93	Jaspis-Ringstein. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Geschnittene Steine der Antike*, Sonderliste K, Münzen und Medaillen A.G., Basel (Dez. 1968) Nr. 137. Originalphoto durch H.A. Cahn. — S. 164.
Abb. 94	Sardonyx (Abdruck). Männedorf, Sammlung E. Bollmann. Photo des Besitzers. — S. 164.
Abb. 95	Alex. AE-Drachme (Rs.). J. 15 des Marc Aurel = 174/5 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 1298. Museumsphoto. — S. 166 Anm. 4.
Abb. 96	Lampe (Terrakotta). Amsterdam, Allard Pierson Museum Inv.-Nr. 3297 (*Algemeene Gids* Nr. 1729). Museumsphoto. — S. 167 Anm. 1.
Abb. 97	Kameo. Ehemals London, Kunsthandel. *Catalogue of the Collection of Egyptian, Greek, Roman, Mediaeval and Modern Works, the Property of Madame M. Charles K. Sursock*, Cairo, Auktion Sotheby & Co., London 4./5.5.1931 Nr. 181 Taf. 15. — S. 167 Anm. 5.
Abb. 98	Jaspis. Florenz, Museo Archeologico. M.-L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966) Taf. 21,4. — S. 168f.

Abb. 99	Jaspis-Ringstein. Waiblingen-Stuttgart, Sammlung E. Oppenländer Inv.-Nr. 4212. Photo E. Oppenländer. — S. 169.
Abb. 100	Sardonyx-Ringstein. Florenz, Museo Archeologico Inv.-Nr. 15426. Photo P. Zazoff. — S. 170 Anm. 11 der Vors.
Abb. 101	Sarapisköpfchen (Elfenbein). Sammlung P. Dyar Chase. *Ancient Art in American Private Collections.* A Loan Exhibition at the Fogg Art Museum of Havard University 28.12. 1954- 15.2. 1955 (1954) Nr. 332 Taf. 94. — S. 73 Anm. 2. 84 Anm. 10. 170.
Abb. 102	Sarapisköpfchen (Terrakotta). Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv.-Nr. D 460. Museumsphoto durch Chr. Grunwald. — S. 73 Anm. 1. 81 Anm. 4. 84 Anm. 9. 170f.
Abb. 103	Sarapiskopf (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum. Inst. Neg. Rom 6846. — S. 171.
Abb. 104	Sarapisstatue (Marmor). Cherchel, Musée Archéologique. P. Gauckler, *Musée de Cherchel* (1895) Taf. 14,2. — S. 171f. 177. 246 Anm. 5. 338ff.
Abb. 105	Sarapisbüste auf einem Truhendeckel (Bronze). Neapel, Museo Nazionale Inv.-Nr. 73022. E. Pernice, *Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre und Truhen,* Die hellenistische Kunst in Pompeji V (1932) Taf. 56,2. — S. 172. 177. 341.
Abb. 106	Sarapisköpfchen (glasige Fayence). Brooklyn (New York), Brooklyn Museum Inv.-Nr. 58.79.1. Museumsphoto (Neg. C) durch B.V. Bothmer. — S. 172.
Abb. 107	Isisköpfchen (glasige Fayence). Brooklyn (New York), Brooklyn Museum Inv.-Nr. 58.1. Museumsphoto (Neg. B) durch B.V. Bothmer. — S. 172f.
Abb. 108	Sarapisstatuette (Bronze). Amsterdam, Allard Pierson Museum Inv.-Nr. 7978 (van Gulik, *Bronzes* Nr. 58). Museumsphoto. — S. 60 Anm. 4. 61 Anm. 6. 73. 173.
Abb. 109	Sarapisbüste auf Bronzebecken. Hildesheim, Roemer-Pelizaeus-Museum Inv.-Nr. 1961. Museumsphoto (Neg. C 70). — S. 173f.
Abb. 110a/b	Sarapisköpfchen (Marmor). Ehemals Sammlung Kronprinz Rupprecht von Bayern (jetzt Schloß Leutstetten). *EA.* 905. — S. 73 Anm. 1. 174.

Abb. 111	Sarapisbüste (Speckstein). Ehemals Stuttgart, Kunsthandel. *Antike Kunst und Ausgrabungen*, Auktion H. H.Kricheldorf III 2, Stuttgart 27.2.1957 Nr. 106 Taf. 4. — S. 73 Anm. 1. 86 Anm. 1. 99. 174.
Abb. 112	Sarapiskopf (Marmor). Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 323. *BCH.* 13, 1889 Taf. 11,1. — S. 174ff.
Abb. 113	Kopf eines bärtigen Gottes (Marmor). Basel, Antikenmuseum (aus Sammlung R. Käppeli Inv.-Nr. 224). K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960) Nr. 391. — S. 175 Anm. 2.
Abb. 114	Sarapisbüste (Bronze). Rom, Museo della Villa Borghese. GFN.F-3861. — S. 83 Anm. 6. 176 Anm. 3.
Abb. 115	Oberteil einer Sarapis-Ammonstatue (Marmor). Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 46343. Museumsphoto durch H.P. Laubscher. — S. 77. 181.
Abb. 116	Sarapiskopf (Marmor). Ehemals Kairo, Kunsthandel. Photo Th. Kraus. — S. 181f. 215.
Abb. 117	Sarapis (oder Iuppiter)-Ammonkopf (Marmor). Brooklyn (New York), Brooklyn Museum Inv.-Nr. 37.1522 E. Museumsphoto (Neg. A) durch B.V. Bothmer. — S. 182.
Abb. 118	Sarapisstatuette (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 276. Museumsphoto. — S. 89. 182f.
Abb. 119a/b	Alex. AE-Drachme. J. 16 des Hadrian = 131/2 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Niggeler* II Nr. 706 Taf. 10 (Neg. im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde, Frankfurt/M.). — S. 79 Anm. 4. 84 Anm. 1. 182 Anm. 5. 330.
Abb. 120	Sarapisbüste (Alabaster). Venedig, San Marco, Tesoro Inv.-Nr. 130 (*Il Tesoro e il Museo* Nr. 7). Foto Alinari 38541. — S. 183. 240.
Abb. 121	Sarapiskopf (Marmor) auf moderner Büste. London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 1527. Museumsphoto. — S. 183f.
Abb. 122	Sarapiskopf (Marmor). Rom, Vatikan, Magazin (Kaschnitz-Weinberg Nr. 232). Museumsphoto (Vat. Neg. XXVI. 2.25). — S. 184ff.

Abb. 123	Sarapiskopf (Marmor) auf moderner Büste. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv.-Nr. I 1298. Museumsphoto. — S. 187.
Abb. 124a	Sarapisstatue (Marmor). Sarsina, Museo Archeologico Inv.-Nr. 15545. Museumsphoto durch G.A. Mansuelli. — S. 61. 107. 187f. 399.
Abb. 124b	Detail von Abb. 124a. *RM.* 73/74, 1966/67 Taf. 57,2. — S. 188.
Abb. 125	Sarapisbüste (Marmor). Rom, Museo Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra II Inv.-Nr. 1002 (Pietrangeli, *Monumenti* 27 Nr. 5,9). Museumsphoto durch C. Pietrangeli. — S. 85 Anm. 2. 188.
Abb. 126	Sarapis-Helioskopf (Marmor). Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. 2574 (Poulsen, *Cat. Sculpt.* Nr. 489a). Inst. Neg. Rom 30.89. — S. 188f.
Abb. 127	Sarapisstatuette (Marmor). Stockholm, Nationalmuseum, Antikenabteilung Inv.-Nr. Sk 40. Museumsphoto. — S. 85 Anm. 8. 93. 189.
Abb. 128	Sarapisstatuette (Marmor). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 1531. Photo Fleming & Co. (Stock 1636). — S. 94. 189. 220.
Abb. 129a/b	Sarapiskopf (Marmor). Ehemals Sammlung A. Fassini. G.E. Rizzo, *Collezione d'arte del Barone A. Fassini* II. *Arte classica* (1931) Taf. 1/2. — S. 115. 189f.
Abb. 130	Sarapiskopf (Marmor). Stockholm, Nationalmuseum, Antikenabteilung Inv.-Nr. Sk 56. Museumsphoto. — S. 190f.
Abb. 131	Sarapisbüste (Silber). Ehemals Paris, Kunsthandel (aus Sammlung J. Durighiello). *Collection J. Durighiello. Catalogue des objets d'art antiques égyptiens, grecs, romains,* Vente Galerie G. Petit, Paris 20.6.1925 Nr. 7 Taf. 9. — S. 190.
Abb. 132	Sarapiskopf (Terrakotta). Karthago, Antiquarium. R.P. Delattre, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage* II (1899) Taf. 10,3. — S. 191.
Abb. 133a/b	Sarapisbüste (Marmor). Wörlitz, Schloß, Antikenzimmer (Paul, *Wörlitzer Antiken* Nr. 16). Museumsphotos durch E. Paul. — S. 191.

Abb. 134a/b	Sarapisbüste (Marmor). Istanbul, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 101 (Mendel II Nr. 614). Aufnahmen des Verf. — S. 107. 191f.
Abb. 135	Sarapiskopf aus einem architektonischen Zusammenhang (Marmor). Rom, Museo Torlonia Inv.-Nr. Visconti 265. Inst. Neg. Rom 34.2062. — S. 192 Anm. 3.
Abb. 136	Sarapiskopf (Kalkstein). Verbleib unbekannt. A. Vogliano, *Mostra delle antiquità rinvenute nelle compagne d'Egitto condotte dalla Missione della R. Università di Milano 1934-37* (1938) 37 Taf. Nr. 10. — S. 192.
Abb. 137	Votivrelief für *Σάραπις ἐπήκοος* (Marmor). London, Wellcome Historical Medical Museum Inv.-Nr. R 6665/1936. Museumsphoto (Neg. WHMM 15212) durch J.W. Barber-Lomax. — S. 27. 192f. 199.
Abb. 138	Sarapisbüste auf Tondo (Elfenbein). Rom, Vatikan, Biblioteca Apostolica. Museumsphoto durch P. Künzle(†). — S. 199f.
Abb. 139	Fragment einer Sarapisstatue (Marmor). Genf, Musée d'Art et d'Histoire Inv.-Nr. MF 1314 (Deonna Nr. 72). Museumsphoto durch Chr. Dunant. — S. 200.
Abb. 140	Lampengriff (Terrakotta). Athen, Sammlung L. Benachi. Reynolds Abb. 15. — S. 201 Anm. 11.
Abb. 141	Sarapisbüste (Terrakotta). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 25132. Reynolds Abb. 30. — Vgl. S. 201.
Abb. 142	Sarapiskopf (Stuck). Rom, Santa Prisca, Museum Inv.-Nr. W',1. Museumsphoto durch M.J. Vermaseren. — S. 82f. 109. 202f.
Abb. 143	Sarapisköpfchen (Terrakotta). Rom, Santa Prisca, Museum Inv.-Nr. MA 861. Photo F.T. Kater. — S. 251.
Abb. 144	Bärtiger Kopf (Marmor). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 1529. Museumsphoto. — S. 203f.
Abb. 145	Kopf eines bärtigen Heros (Marmor). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 1530. Museumsphoto. — S. 204.
Abb. 146	Sarapisstatue (Marmor). Neapel, Museo Nazionale Inv.-

Nr. 975 (*Guida Ruesch* Nr. 705). Museumsphoto (Neg. B/2176). — S. 94. 249f.

Abb. 147 Sarapiskopf (Stuck). Amsterdam, Allard Pierson Museum Inv.-Nr. 7932 (Ponger, *Skulptur* Nr. 183). Museumsphoto durch M. Groothand. — S. 210 Nr. 1.

Abb. 148 Tondo mit Sarapiskopf (Terrakotta). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Inv.-Nr. 1962.125. Museumsphoto durch H. Hoffmann. — S. 210 Nr. 2.

Abb. 149 Sarapisbüste (Bronze). Paris, Bibliothèque Nationale Inv.-Nr. Babelon-Blanchet 30. Museumsphoto. — S. 82 Anm. 2. 84 Anm. 8. 211 Nr. 3.

Abb. 150 Sarapisstatuette (Bronze). Paris, Bibliothèque Nationale Inv.-Nr. Babelon-Blanchet 29. Museumsphoto. — S. 211 Nr. 4.

Abb. 151 Sarapiskopf (Marmor). Paris, Sammlung Ch. Zahar. Adriani, *Repertorio* II Nr. 177 Taf. 82,275. — S. 211 Nr. 5.

Abb. 152 Sarapiskopf (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3240 (Adriani, *Repertorio* II Nr. 156). Inst. Neg. Rom 6844. — S. 81 Anm. 5. 82 Anm. 4. 211 Nr. 6.

Abb. 153 Sarapisbüste (Marmor). Weimar, Goethehaus, Majolikazimmer. Museumsphoto. — S. 211 Nr. 7. 405.

Abb. 154 Sarapiskopf (Marmor). Ehemals Paris, Kunsthandel (aus Sammlung P. Philip). *Antiquités égyptiennes, grecques et romaines appartenant à P. Philip et à divers amateurs,* Vente Paris 10.-12.4.1905 Nr. 457. — S. 81 Anm. 6. 108. 211 Nr. 8.

Abb. 155 Sarapiskopf (grüner Stein). Leningrad, Staatliche Ermitage Inv.-Nr. A.835a (Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 40). Museumsphoto. — S. 98. 211 Nr. 9.

Abb. 156 Sarapisbüste im Blätterkelch (grünlicher Basalt). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 2592. Museumsphoto. — S. 75 Anm. 5. 98f. 212 Nr. 13.

Abb. 157 Teilweise ergänzte Sarapisbüste (Basalt). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 1526. Museumsphoto. — S. 84. 85 Anm. 2. 99. 211 Nr. 10.

Abb. 158a/b	Sarapiskopf (Marmor) auf moderner Büste. Cambridge, Fitzwilliam Museum Inv.-Nr. GR. 15.1850 (Budde-Nicholls Nr. 57). Museumsphotos (Neg. AT 246/7). — S. 211 Nr. 11.
Abb. 159	Sarapiskopf (Marmor) auf moderner Büste. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti (Amelung I 764 Nr. 668). Museumsphoto (Vat. Neg. XXVIII.1.479). — *Im Text nicht behandelt.*
Abb. 160	Reliefplatte mit alex. Gottheiten (Marmor). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 3128. *Encyclopédie photographique de l'art „TEL"* III (1938) 296 A. — S. 214f.
Abb. 161	Sarapisbüste (Basalt). Rom, Vatikan, Sala dei Busti (Amelung II 495f. Nr. 298). Museumsphoto (Vat. Neg. XXVIII.2.185). — S. 98 Anm. 5. 107. 215.
Abb. 162	Sarapis-Heliosstatuette (Bronze). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines N 5401 (de Ridder, *Bronzes* I Nr. 512). Photo M. Chuzeville. — S. 22 Anm. 3. 216 Anm. 6 der Vors.
Abb. 163	Lampengriff (Terrakotta). Rom, Vatikan, Antiquarium Romanum I Inv.-Nr. 13268. Museumsphoto (Vat. Neg. XXVIII.16.563) durch H. Speier. — S. 266f. Anm. 6.
Abb. 164	Sarapiskopf (Marmor). Baltimore, Walters Art Gallery Inv.-Nr. 23.120. Museumsphoto durch D.K. Hill. — S. 108. 216.
Abb. 165a/b	Sarapis-Heliosbüste auf Tondo (Basalt). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. 1929.4-19.1. Museumsphotos. — S. 74 Anm. 3. 81 Anm. 6. 84. 98 Anm. 5. 216f.
Abb. 166	Sarapisköpfchen (Bronze). Baltimore, Walters Art Gallery Inv.-Nr. 54.1119 (Hill, *Bronze Sculpture* Nr. 21). Museumsphoto durch D.K. Hill. — S. 217.
Abb. 167	Sarapisbüste im Blätterkelch (Marmor). Kopenhagen, Nationalmuseum, Antikensammlungen V 17. Museumsphoto (L. Larsen) durch M.-L. Buhl (Neg. 5473). — S. 218.
Abb. 168	Sarapisbüste (Marmor). Kopenhagen, Nationalmuseum, Antikensammlungen V 18. Museumsphoto (L. Larsen) durch M.-L. Buhl (Neg. 5478). — S. 218 Anm. 3.

Abb. 169a-d	Sarapiskopf (Marmor). Genf, Musée d'Art et d'Histoire Inv.-Nr. 19452. Museumsphotos durch Chr. Dunant. — S. 73. 79 Anm. 5. 108. 175 Anm. 1. 218.
Abb. 170	Sarapisbüste (Bronze). Berlin-Ost, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 17583 (Roeder, *Ägyptische Bronzefiguren* §72b). Museumsphoto. — S. 215.
Abb. 171	Sarapiskopf (Marmor). Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 897. Aufnahme des Verf. — S. 108f. 218f.
Abb. 172	Sarapiskopf (Marmor). Parma, Museo Nazionale di Antichità, Sala III Nr. 2. Inst. Neg. Rom 62.235. — S. 108. 219.
Abb. 173	Sarapisköpfchen (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 946. Museumsphoto. — Vgl. S. 216 Anm. 6 der Vors.
Abb. 174	Sarapisbüste (Bronze). Paris, Sammlung R. Peyrefitte. D.G. Mitten-S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World*, Ausstellungskatalog 1967/68 (1967) Nr. 271. — S. 88. 219f. 227f.
Abb. 175	Stark ergänzte Sarapisbüste (dunkler Marmor). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 1370. Museumsphoto. — S. 219 Anm. 7.
Abb. 176	Lampe (Terrakotta). Athen, Sammlung L. Benachi. Reynolds Abb. 35. — S. 220 Anm. 3.
Abb. 177	Lampengriff (Terrakotta). Berlin-West, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 17685. Weber, *Terrakotten* Nr. 14 Taf. 2. — S. 221 Anm. 1.
Abb. 178	Karneol-Ringstein. Berlin-Ost, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 9784. Photo P. Zazoff. — S. 222 Anm. 1.
Abb. 179	Jaspis. Kopenhagen, Nationalmuseum, Antikensammlungen Inv.-Nr. DFa 735. Photo P. Zazoff. — S. 222 Anm. 1.
Abb. 180	Jaspis. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv.-Nr. 209. Photo P. Zazoff. — S. 222 Anm. 1.

Abb. 181 Gemme. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en gesneden Stenen. Museumsphoto durch M. Maaskant-Kleibrink. — S. 222 Anm. 1.

Abb. 182 Gemme (Abdruck). Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung 1857. Photo P. Zazoff. — S. 222 Anm. 1.

Abb. 183 Sarapisbüste mit nicht zugehörigem Kopf auf einem Adler (Marmor). Leningrad, Staatliche Ermitage Inv.-Nr. A. 283. Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 42 Taf. 23. — S. 224 Anm. 1.

Abb. 184a/b Alex. AE-Drachme. J. 17 des Hadrian = 132/3 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Niggeler* II Nr. 710 Taf. 10 (Neg. im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde, Frankfurt/M.). — S. 221. 223. 299.

Abb. 185a/b Alex. AE-Drachme. J. 18 des Hadrian = 133/4 n.Chr. Ehemals Berlin, Kunsthandel. Münz-Auktion F. Schlessinger, Berlin ab 4.2.1935 Nr. 1593 Taf. 57. — S. 223 Anm. 4. 299.

Abb. 186a/b Alex. AE-Drachme. J. 17 des Hadrian = 132/3 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 743. Museumsphotos. — Vgl. S. 223. 299.

Abb. 187 Prägung (Rs.) des Severus Alexander (Tomis). Bukarest. B. Pick-K. Regling, *Die antiken Münzen von Dacien und Moesien* in *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands* I 2,1 (1910) 814 Nr. 3155 Taf. 13,26. — S. 223 Anm. 3.

Abb. 188 Lampe (Terrakotta). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Lamps* 1048. Museumsphoto. — S. 227 Anm. 1.

Abb. 189 Tondo mit Zeusbüste auf einem Adler (Marmor). Istanbul, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 2785. Inst. Neg. Istanbul 66/8. — S. 227 Anm. 1.

Abb. 190 Weihrelief für Iuppiter Dolichenus, Serapis, Isis und Iuno (Marmor). Rom, Museo Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra III Inv.-Nr. 9747 (Pietrangeli, *Monumenti* 40 Nr. 24). Foto Alinari 47182. — S. 224 Anm. 3. 225.

Abb. 191 Weihrelief für alex. Gottheiten (Marmor). Rom, Museo

	Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra II Inv.-Nr. 4371 (Pietrangeli, *Monumenti* 30f. Nr. 15). Museumsphoto durch C. Pietrangeli. — S. 66. 73. 93. 229f. 312.
Abb. 192	Sarapiskopf (Basalt) auf moderner Büste. Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 676 (Helbig^4 IV Nr. 3353). Foto Alinari 27661. — S. 79 Anm. 5. 81 Anm. 6. 82. 85 Anm. 2. 99. 231.
Abb. 193	Sarapiskopf (Marmor) auf moderner Büste. London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 1525. Museumsphoto. — S. 231.
Abb. 194	Sarapiskopf (Marmor). Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 27432 (Adriani, *Repertorio* Nr. 175). Inst. Neg. Kairo. — S. 108. 231. 250.
Abb. 195	Sarapiskopf (grauer Basalt). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3914 (Adriani, *Repertorio* II Nr. 155). Inst. Neg. Kairo. — S. 108. 232.
Abb. 196	Sarapisbüste im Blätterkelch (Stein). Ehemals München, Kunsthandel. Versteigerungskatalog H. Helbing, München 18.9.1918 Nr. 1004 Taf. 14 (Inst. Neg. Rom 63.458). — S. 237f. 243.
Abb. 197a-c	Sarapisbüste (schwarzer Stein). Amsterdam, Sammlung M.J. Vermaseren o. Inv.-Nr. Photos J.J.V.M. Derksen. — S. 98 Anm. 5. 240f.
Abb. 198	Sarapis-Ammonbüste (Bronze). Berlin-West, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 11479. Museumsphoto. — S. 182. 242.
Abb. 199	Sarapisbüste im Blätterkelch (Bronze). Ehemals Paris, Kunsthandel. Inst. Neg. Rom 29.557. — S. 242.
Abb. 200	Bärtiger Götterkopf (Marmor). Belgrad, Nationalmuseum, Antikensammlung Inv.-Nr. 2389. Museumsphoto durch D. Mano-Zisi. — S. 242f. Anm. 5.
Abb. 201	Sarapisbüste (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 23836. Adriani, *Repertorio* II Nr. 158 Taf. 77,255. — S. 243.
Abb. 202	Sarapisbüste im Blätterkelch (Marmor). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 22158. Adriani, *Repertorio* II Nr. 157 Taf. 77,254. — S. 82 Anm. 4. 88. 243.

Abb. 203 Sarapiskopf (Marmor). Karthago, Antiquarium. Inst. Neg. Rom 64.12. — S. 243f.

Abb. 204 Sarapiskopf (Marmor). Tunis, Musée Nationale du Bardo C 1031. Inst. Neg. Rom 61.606. — S. 109. 246.

Abb. 205 Sarapiskopf (Alabaster). Karthago, Antiquarium. R.P. Delattre, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage* III (1899) Taf. 5,3. — S. 246 mit Anm. 8(a). 253.

Abb. 206 Sarapiskopf (Marmor). Algier, Museum. G. Doublet, *Musée d'Alger* (1890) Taf. 10,10. — S. 246 mit Anm. 8(b).

Abb. 207 Sarapiskopf (Marmor). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 1830. Photo Giraudon 31626. — S. 84 Anm. 11. 108. 246 mit Anm. 8(c).

Abb. 208 Lampe (Terrakotta). Amsterdam, Sammlung M.J. Vermaseren o. Inv.-Nr. Photo J.J.V.M. Derksen. — S. 247 Anm. 3.

Abb. 209 Lampe (Terrakotta). Manchester, City Art Gallery Inv.-Nr. 1918.53. Museumsphoto durch M.R. Parkinson. — S. 247 Anm. 3.

Abb. 210 Lampe (Terrakotta). Rom, Museo Nazionale delle Terme o. Inv.-Nr. Photo J.J.V.M. Derksen. — S. 247 Anm. 3.

Abb. 211 Sarapisbüste (Marmor). Leningrad, Staatliche Ermitage Inv.-Nr. A.99 (Waldhauer, *Ermitage* I Nr. 39). Museumsphoto. — S. 85 Anm. 3. 115 Anm. 1. 249.

Abb. 212 Sarapiskopf (Marmor) auf moderner Büste. Florenz, Palazzo Pitti (Dütschke II Nr. 53). *EA*. 3727. — S. 115 Anm. 1. 249.

Abb. 213 Sarapisbüste (Marmor). Ehemals München, Kunsthandel (aus Sammlung M. v. Heyl). *Die Kunstsammlungen Baron Heyl/Darmstadt* II. *Sammlung antiker Kunst*, Versteigerung Galerie H. Helbing, München 30.10.1930 Nr. 5 Taf. 9. — S. 75. 86 Anm. 1. 107. 249.

Abb. 214 Sarapisstatuette (Marmor). Ehemals London, Kunsthandel. *Catalogue of Egyptian, Near Eastern, Greek and Roman Antiquities*, Auktion Sotheby & Co., London 28.6.1965 Nr. 152. — S. 66. 68 Anm. 1. 69 Anm. 5. 250.

Abb. 215 Sarapiskopf (Marmor) auf moderner Büste. Berlin-Ost,

	Staatliche Museen, Antiken-Sammlung Inv.-Nr. SK. 5322 (*Beschreibung der antiken Skulpturen* Nr. 251). Museumsphoto. — S. 250.
Abb. 216	Sarapiskopf (Marmor) auf moderner Büste. Berlin-Ost, Staatliche Museen, Antiken-Sammlung Inv.-Nr. SK. 5323 (*Beschreibung der antiken Skulpturen* Nr. 252). Museumsphoto. — S. 250.
Abb. 217a-d	Sarapiskopf (Marmor). Pisa, Campo Santo (Dütschke I Nr. 18) Inst. Neg. Rom 34.1312-1315. — S. 79 Anm. 1. 250.
Abb. 218	Sarapiskopf (Marmor). Ravenna, Museo Nazionale. Inst. Neg. Rom 40.215. — S. 250.
Abb. 219	Sarapiskopf (Marmor). Rom, Museo Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra II Inv.-Nr. 1217 (Pietrangeli, *Monumenti* 33 Nr. 22). Stuart Jones, *Pal. Cons.* 261f. Nr. 5 Taf. 102. — S. 109. 250.
Abb. 220	Sarapiskopf (Marmor). Nîmes, Musée Archéologique (Espérandieu, *Sculptures antiques* Nr. 90). Museumsphoto durch V. Lassalle. — S. 251.
Abb. 221	Caracallabüste (Terrakotta). Leipzig, Archäologisches Institut der Karl-Marx-Universität Inv.-Nr. T 286. Photo durch E. Paul. — S. 251 Anm. 4.
Abb. 222a/b	Sarapisbüste im Blätterkelch (Alabaster). Houston, Museum of Fine Arts, The Annette Finigan Collection. Museumsphotos durch H. Hoffmann. — S. 83. 84 Anm. 7. 241. 253.
Abb. 223	Sarapisbüste im Blätterkelch (Alabaster). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 1528. Museumsphoto. — S. 88 Anm. 2. 253.
Abb. 224	Sarapiskopf (Alabaster) auf moderner Büste. Hannover, Kestner-Museum Inv.-Nr. Herzog I 12. Museumsphoto. — S. 184. 253.
Abb. 225	Sarapisbüste (Alabaster). München, Kunsthandel. Photo I. v. Ohlendorff. — S. 84 Anm. 6. 253.
Abb. 226	Sarapisbüste (Alabaster). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3393. Inst. Neg. Rom 6846. — S. 254 Anm. 8 der Vors.

Abb. 227	Sarapiskopf (Alabaster). Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv.-Nr. X 13. Museumsphoto durch R. Noll. — S. 254 Anm. 8 der Vors.
Abb. 228	Sarapiskopf (Alabaster). Waiblingen-Stuttgart, Sammlung E. Oppenländer Inv.-Nr. 3724. Photo E. Oppenländer. — S. 254 Anm. 8 der Vors.
Abb. 229	Sarapiskopf (Alabaster). Berlin-Ost, Staatliche Museen, Antiken-Sammlung Inv.-Nr. SK. 5324 (*Beschreibung der antiken Skulpturen* Nr. 254). Museumsphoto. — S. 254 Anm. 8 der Vors.
Abb. 230	Sarapiskopf (Marmor). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 2259. Photo Giraudon 2567. — S. 108.
Abb. 231	Sarapiskopf (Marmor). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 2591. Inst. Neg. Rom 40.338. — S. 81 Anm. 5. 82 Anm. 4. 254 Anm. 8 der Vors.
Abb. 232	Sarapiskopf (Diorit). Ann Arbor, University of Michigan, Francis W. Kelsey Museum of Ancient and Mediaeval Archaeology Inv.-Nr. 8526. Museumsphoto durch L.A. Shier. — S. 254 Anm. 8 der Vors.
Abb. 233	Sarapiskopf (Marmor). Bayonne, Musée Bonnat Inv.-Nr. 511. *RLouvre* 11, 1961, 161 Abb. 4. — S. 98 Anm. 5. 254 Anm. 8 der Vors.
Abb. 234	Sarapisbüste (Basalt). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 2590. Photo Giraudon 31659. — S. 81 Anm. 7. 82. 98 Anm. 5. 254 Anm. 8 der Vors.
Abb. 235	Sarapisstatuette (Terrakotta). Amsterdam, Allard Pierson Museum Inv.-Nr. 7216 (*Algemeene Gids* Nr. 424). Museumsphoto. — S. 63. 73. 254.
Abb. 236	Sarapisköpfchen (Terrakotta). Hannover, Kestner-Museum Inv.-Nr. 1927.162. Museumsphoto. — S. 254 mit Anm. 1.
Abb. 237	Sarapisstatuette (Terrakotta). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 23111. Breccia, *Terrecotte* II Taf. 41,201. — S. 73. 254.
Abb. 238	Sarapisbüstchen (Terrakotta). Bonn, Akademisches

	Kunstmuseum Inv.-Nr. D 519. Museumsphoto durch Chr. Grunwald. — S. 254.
Abb. 239	Sarapisköpfchen (Terrakotta). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines MNC 247. Photo M. Chuzeville. — S. 254.
Abb. 240	Lampe (Terrakotta). Toronto, Royal Ontario Museum Inv.-Nr. 910.165.20. Museumsphoto (Neg. 66 GR & R 113). — S. 255.
Abb. 241	Lampe (Terrakotta). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Lamps* 946. Museumsphoto. — S. 257 Anm. 3.
Abb. 242	Lampe (Terrakotta). Kairo, Ägyptisches Museum. Reynolds Abb. 41. — S. 257 Anm. 3.
Abb. 243	Fragment einer Terrakottaplatte. Ehemals Sammlung W.M. Flinders Petrie. Milne, *History* 204 Abb. 100. — S. 85 Anm. 1. 251.
Abb. 244a/b	Sarapisbüste (Marmor). Mariemont, Musée Inv.-Nr. B. 158. Museumsphotos. — S. 86 Anm. 3. 259.
Abb. 245a/b	Sarapisköpfchen (Terrakotta). Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Antikenabteilung Inv.-Nr. T 640. Museumsphotos. — S. 259.
Abb. 246	Sarapisköpfchen (Bein). Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, Raum XXXVI, Schrank 11 Nr. VIII 1. Museumsphoto. — S. 260.
Abb. 247	Fragmentierte Sarapisbüste (Marmor). Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv.-Nr. 1275. Inst. Neg. Rom 43.124. — S. 260.
Abb. 248	Sarapisbüste auf einem Globus (Marmor). Ehemals London, Kunsthandel. *Catalogue of Egyptian, Near Eastern, Greek, Etruscan and Roman Antiquities*, Auktion Sotheby & Co., London 11.11.1963 Nr. 155. — S. 27. 63. 260f. 274.
Abb. 249	Alex. AE-Drachme (Rs.). J. 2 des Antoninus Pius = 138/9 n.Chr. Ehemals Alexandria, Sammlung G. Dattari. *Dattari* 2869 Taf. 24. — S. 260f. 300.
Abb. 250	Lampe (Terrakotta). Rom, Vatikan, Museo Paolino Inv.-Nr. 17503. Museumsphoto (Vat. Neg. XXVIII.28.66). — S. 261 Anm. 4.

Abb. 251	Lampengriff (Terrakotta). Athen, Sammlung L. Benachi. Reynolds Abb. 33. — S. 261 Anm. 5.
Abb. 252	Lampengriff (Terrakotta). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 10023. Reynolds Abb. 34. — S. 261 Anm. 5.
Abb. 253	Lampe (Terrakotta). Verbleib unbekannt. Flinders Petrie Taf. 54 Nr. 10k. — S. 261 Anm. 5.
Abb. 254	Kienspanhalter (Terrakotta). Ehemals Sammlung Fouquet. P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet* (1921) 78 Nr. 185 Taf. 48 unten links. — S. 262 Anm. 1.
Abb. 255	Medaillon mit Sarapisbüste (Terrakotta). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 7869. Breccia, *Terrecotte* II Taf. 41,203. — S. 262 Anm. 2.
Abb. 256	Lampengriff (Terrakotta). Ehemals Alexandria, Sammlung P. Pugioli. Th. Schreiber, *Expedition E. Sieglin* I (1908) 252 Abb. 186e. — S. 263 Anm. 2.
Abb. 257	Minervabüste (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 1062. Museumsphoto. — S. 263 Anm. 4.
Abb. 258	Minervabüste (Marmor). Budapest, Museum der Bildenden Künste, Antikensammlung. Museumsphoto durch J. Szilágyi. — S. 263 Anm. 4.
Abb. 259a/b	Aes-Prägung aus Romula (Zeit des Tiberius). Wien, Bundessammlung von Medaillen, Münzen und Geldzeichen Inv.-Nr. 128. Photo Meyer (Wien). — S. 263f. Anm. 8.
Abb. 260a/b	Sesterz des Nero. Ehemals Luzern, Kunsthandel. *AC.* II (12.-14.6.1922) Nr. 352 Taf. 12. — S. 264.
Abb. 261a/b	Denar des Galba. Ehemals Luzern, Kunsthandel. *AC.* II (12.-14.6.1922) Nr. 391 Taf. 13. — S. 264.
Abb. 262a/b	Sesterz des Vespasian. Ehemals Luzern, Kunsthandel. *AC.* II (12.-14.6.1922) Nr. 466 Taf. 16. — Vgl. S. 264.
Abb. 263	Säulenschaft mit Büste des Nerva auf einem Globus (Porphyr). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 1069. Photo Giraudon 30150. — S. 264. 270.

Abb. 264	Säulenschaft mit Büste des Trajan auf einem Globus (Porphyr). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 1068. Photo Giraudon 30149. — S. 264. 270.
Abb. 265	Sarkophagfragment (Marmor). Rom, Palazzo Merolli (Matz-Duhn II Nr. 2702). *ZBildK.* NF. 33, 1922, 119 Abb. 2. — S. 265 Anm. 1.
Abb. 266	Fragment eines Jahreszeitensarkophags (Marmor). Rom, Museo di San Callisto. G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi* I (1929) Taf. 87,5. — S. 265 Anm. 1.
Abb. 267	Jahreszeitensarkophag (Marmor). Rom, Vatikan, Museo Paolino (Marucchi Nr. 37). Museumsphoto (Vat. Neg. XXX.3.51). — S. 265 Anm. 1.
Abb. 268	Grabrelief (Marmor). Istanbul, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 4150. *AA.* 1933, 125 Nr. 24 Abb. 9. — S. 265 Anm. 2.
Abb. 269a-c	Büste eines Jünglings auf einem Globus (Terrakotta). Hamburg, Sammlung Schwarzkopf Inv.-Nr. 1293. Photos durch H. Hafemann. — S. 268ff.
Abb. 270	Abdruck aus einer Hohlform mit der Darstellung eines liegenden Sarapis (Terrakotta). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum. Th. Schreiber, *Expedition E. Sieglin* I (1908) Taf. 69,2. — S. 271f. Anm. 7. 351 Anm. 7 der Vors.
Abb. 271	Sarapis-Heliosbüste (Marmor). Rom, Vatikan, Sala Rotonda (Lippold III 1 Nr. 549). Museumsphoto (Vat. Neg. XVIII.40.2). — S. 73 Anm. 2. 107. 274f. 277.
Abb. 272	Sarapiskopf (Marmor). London, Guildhall Museum Inv.-Nr. 18494. Museumsphoto. — S. 84. 179f. 275.
Abb. 273	Sarapiskopf (Marmor) auf nicht zugehöriger Zeusstatue. Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 426. Inst. Neg. Rom 37.1530. — S. 275.
Abb. 274	Sarapisstatue (Marmor). Rom, Museo Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra II Inv.-Nr. 217 (Pietrangeli, *Monumenti* 28 Nr. 8). Museumsphoto durch C. Pietrangeli. — S. 65 Anm. 4. 66 Anm. 4. 276 Anm. 2.
Abb. 275	Sarapiskopf (Marmor). Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv.-Nr. 1268. Inst. Neg. Rom 43.124. — S. 276.

Abb. 276	Sarapisbüste (Marmor). Rom, Museo Nazionale delle Terme. Inst. Neg. Rom 8061. — S. 87 Anm. 1. 276.
Abb. 277	Sarapisköpfchen (Lapislazuli). Waiblingen-Stuttgart, Sammlung E. Oppenländer Inv.-Nr. 3720. Photo E. Oppenländer. — S. 276 Anm. 5.
Abb. 278a/b	Sarapisstatue (Marmor). Ostia Scavi, Museum Inv.-Nr. 1210. GFN. E-27146/7. — S. 89 Anm. 5. 277.
Abb. 278c	Detail von Abb. 278a/b. Inst. Neg. Rom 6514. — S. 277.
Abb. 279	Sarapisstatuette (Marmor). Damaskus, Museum Inv.-Nr. 5.066. Photo U. Lux. — S. 60 Anm. 3. 278.
Abb. 280	Fingerring mit plastisch aufgesetzter Sarapisbüste (Silber). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Marshall, *Finger Rings* 1122. Museumsphoto. — S. 279 Anm. 2. 280.
Abb. 281	Fingerring mit plastisch aufgesetzten Büsten von Sarapis und Isis (vergoldete Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Marshall, *Finger Rings* 1298. Museumsphoto. — S. 279 Anm. 2. 280.
Abb. 282	Fingerring mit plastisch aufgesetzter Sarapisbüste (Bronze). Hannover, Kestner-Museum Inv.-Nr. 3241 (Menzel, *Bronzen* Nr. 142). Museumsphoto. — S. 279 Anm. 2. 280.
Abb. 283	Fingerring (Gold) mit plastisch aufgesetzter Sarapisbüste (Silber). Den Haag, Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en gesneden Stenen. Museumsphoto durch M. Maaskant-Kleibrink. — S. 279 Anm. 2. 280.
Abb. 284	Sarapisbüste (Bronze). Augsburg, Römisches Museum Inv.-Nr. VF 464/I. Museumsphoto durch L. Weber. — S. 280.
Abb. 285	Sarapisbüste (Bronze). Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv.-Nr. VI 376. Museumsphoto durch R. Noll. — S. 280.
Abb. 286	Sarapisbüste (Bronze). Ostia Scavi, Museum Inv.-Nr. 3549. GFN. E-27272 links. — S. 281.
Abb. 287	Sarapisbüste im Blätterkelch (Bronze). Ostia Scavi, Museum Inv.-Nr. 3550. GFN. E-27272 rechts. — S. 171 Anm. 2. 281.

Abb. 288	Sarapisbüste im Blätterkelch (Kalkstein). Ostia Scavi, Museum, Magazin Inv.-Nr. 176. Museumsphoto durch R. Calza. — S. 281.
Abb. 289	Sarapisbüste (Bronze). Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv.-Nr. VI 362. Museumsphoto durch R. Noll. — S. 281 Anm. 3.
Abb. 290	Sarapisbüste (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 941. Museumsphoto. — S. 281 Anm. 3.
Abb. 291	Sarapisbüste im Blätterkelch (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 940. Museumsphoto. — S. 281 Anm. 3.
Abb. 292	Sarapis-Heliosbüste (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 942. Museumsphoto. — S. 281 Anm. 3.
Abb. 293	Sarapisbüste (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 943. Museumsphoto. — S. 281 Anm. 3.
Abb. 294	Sarapisbüste (Marmor). Athen, Agora Museum Inv.-Nr. 6554-S 355. Photo by Agora Excavations, American School of Classical Studies at Athens (Neg. 3-198). — S. 81 Anm. 2. 281 Anm. 5.
Abb. 295	Sarapisbüste im Blätterkelch (Bronze). Athen, Nationalmuseum. *Δελτ.* 23, 1968, *Χρον.* I 10 Taf. 5*a*. — S. 110f. Anm. 4. 228f. 266 Anm. 6.
Abb. 296a/b	Sarapisbüste mit magischer Inschrift auf der Rückseite (Serpentin). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 2728. Museumsphotos (M. Chuzeville). — S. 87 Anm. 1. 241.
Abb. 297	Aphroditestatuette (Bronze). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines MN 1586. de Ridder, *Bronzes* I Nr. 12 Taf. 3. — S. 241 Anm. 2.
Abb. 298	Sarapisbüste im Blätterkelch (Bronze). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Bronzes* 944. Museumsphoto. — S. 85 Anm. 2. 88 Anm. 2. 282 Anm. 2.

Abb. 299	Sarapisbüste im Blätterkelch (schwarzer Stein). Rom, Vatikan, Biblioteca Apostolica Inv.-Nr. 6248. Museumsphoto (Vat. Neg. XXX.7.60). — S. 98 Anm. 5.
Abb. 300	Sarapiskopf mit Brustansatz (Marmor). Ehemals Luzern, Kunsthandel. Ars Antiqua A.G., Auktion V, Luzern 7.11.1964 Nr. 9 Taf. 5. — S. 82. 282 Anm. 2.
Abb. 301	Sarapisbüste (grüner Stein). Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Antikenabteilung Inv.-Nr. Sk 108. Museumsphoto durch R. Lullies. — S. 282 Anm. 2.
Abb. 302	Sarapisköpfchen (Lapislazuli). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Gems* 3939. A.B. Cook, *Zeus* III 2 (1940) Taf. 74. — S. 96 Anm. 6. 285. 401.
Abb. 303	Sarapisbüste (Bronze). Boston, Museum of Fine Arts, Harriet Otis Craft Collection Inv.-Nr. 60.1450. Museumsphoto durch C.C. Vermeule. — S. 285f. 401.
Abb. 304	Fragment eines Sarapisköpfchens (Alabaster). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung Inv.-Nr. 2600/A 4. Museumsphoto durch M. Raumschüssel. — S. 114f. Anm. 4. 286. 401.
Abb. 305	Sarapisköpfchen (Marmor). Ehemals New York, Kunsthandel. J.M. Eisenberg, *A Catalogue of Egyptian Antiquities*, Royal-Athena Galleries, Price List 38 (Sept. 1959) 23 Abb. — S. 114f. Anm. 4. 286. 401.
Abb. 306a/b	Votivschale (Schiefer). Kairo, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 18755. Photos H. Jucker. — S. 287. 401.
Abb. 307a/b	Votivschale (Serpentin). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 2734. Museumsphotos (M. Chuzeville). — S. 287. 401.
Abb. 308a/b	Votivschale (Serpentin). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines *MA* 2733. Museumsphotos (M. Chuzeville). — S. 288. 401.
Abb. 309	Weihrelief (Kalkstein). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 3182. Reynolds Abb. 55. — S. 282 Anm. 1. 297 Anm. 7.
Abb. 310	Weihrelief (Kalkstein). Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv.-Nr. F 1960/9.1. Museumsphoto durch J.H.C. Kern. — S. 297f.

Abb. 311a/b	Alex. AE-Drachme. J. 17 des Hadrian = 132/3 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Monnaies alex.* Nr. 504 Taf. 4. — S. 299.
Abb. 312a/b	Alex. AE-Drachme. J. 17 des Hadrian = 132/3 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Niggeler* II Nr. 711 Taf. 10 (Neg. im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde, Frankfurt/M.). — S. 299.
Abb. 313	Alex. AE-Drachme (Rs.) des Antoninus Pius. J. unsicher (14 = 150/1 n.Chr. ?). Ehemals Basel, Kunsthandel. *Monnaies alex.* Nr. 890. — S. 300.
Abb. 314	Alex. AE-Drachme (Rs.) des Marc Aurel. J. unsicher (6 = 165/6 n.Chr. ?). Ehemals Basel, Kunsthandel. *Monnaies alex.* Nr. 969 Taf. 7. — S. 300 mit Anm. 6.
Abb. 315a/b	Alex. AE-Drachme. J. 21 des Caracalla = 212/3 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Niggeler* II Nr. 769 Taf. 15 (Neg. im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde, Frankfurt/M.). — S. 301.
Abb. 316a/b	Alex. AE-Drachme. J. 8 des Antoninus Pius = 144/5 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Niggeler* II Nr. 742 Taf. 13 (Neg. im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde, Frankfurt/M.). — S. 65. 66 Anm. 5. 73. 106 Anm. 3. 310.
Abb. 317a/b	Alex. AE-Drachme. J. 19 des Hadrian = 134/5 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. Münzhandlung Basel, Auktion 1, 28.6.1934 Nr. 923. — S. 302f.
Abb. 318a/b	Alex. AE-Drachme. J. 5 des Antoninus Pius = 141/2 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Niggeler* II Nr. 735 Taf. 12 (Neg. im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde, Frankfurt/M.). — S. 303.
Abb. 319	Lampe (Terrakotta). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 8578. Reynolds Abb. 9. — S. 304.
Abb. 320	Relief (Terrakotta). Ehemals Sammlung Fouquet. P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet* (1921) 78 Nr. 186 Taf. 48 oben links. — S. 304.
Abb. 321	Karneol in Goldfassung. Florenz, Museo Archeologico Inv.-Nr. 356. Photo P. Zazoff. — S. 303 Anm. 1.
Abb. 322	Karneol. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des

	Médailles Inv.-Nr. Chabouillet 2027 bis. Photo P. Zazoff. — S. 303 Anm. 1.
Abb. 323	Lampe in Schiffsform (Terrakotta). Ostia Scavi, Museum Inv.-Nr. 3218. GFN. E-27268 unten. — S. 307 Anm. 1.
Abb. 324	Karneol (Abdruck). Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles Inv.-Nr. Chabouillet 1411. Photo P. Zazoff. — S. 307 Anm. 1.
Abb. 325	Lampe (Terrakotta). Athen, Agora Museum Inv.-Nr. L 4274 (Perlzweig Nr. 805). Photo by Agora Excavations, American School of Classical Studies in Athens. — S. 304 Anm. 9.
Abb. 326	Stehender Sarapis (Marmor). Kairo, Ägyptisches Museum. P. Graindor, *Bustes et statues-portraits d'Égypte* (o.J.) Taf. 37. — S. 309 Anm. 1.
Abb. 327	Stehender Sarapis (Bronze). Florenz, Museo Archeologico Inv.-Nr. 2285. Foto Alinari 43858. — S. 309 Anm. 1.
Abb. 328	Stehender Sarapis (Bronze). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines MNC 701 (de Ridder, *Bronzes* I Nr. 511). Photo Giraudon 9552. — Vgl. S. 309 Anm. 1.
Abb. 329	Stehender Sarapis (Marmor). Genf, Musée d'Art et d'Histoire Inv.-Nr. 8945 (Deonna Nr. 71). Museumsphoto durch Chr. Dunant. — Vgl. S. 309 Anm. 1.
Abb. 330	Weihrelief für Iuppiter Dolichenus (Marmor). Rom, Museo Capitolino, Stanza Terrena a Sinistra III Inv.-Nr. 9750 (Pietrangeli, *Monumenti* 43 Nr. 38). Museumsphoto durch C. Pietrangeli. — S. 307 Anm. 1.
Abb. 331	Sardonyx. Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv.-Nr. 78703. Photo P. Zazoff. — S. 306 Anm. 8.
Abb. 332a/b	Alex. AE-Drachme. J. 20 des Antoninus Pius = 156/7 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Niggeler* II Nr. 755 Taf. 14 (Neg. im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde, Frankfurt/M.). — S. 307.
Abb. 333a/b	Alex. Billon-Tetradrachmon. J. 2 des Titus = 79/80 n.Chr. Glasgow, Hunterian Museum, Hunter Coin Cabinet (*Hunterian Coll.* III 424 Nr. 176). Museumsphotos durch A. Robertson. — S. 310.

Abb. 334a/b Prägung des Gordianus III. aus Markianopolis (Moesia inf.). Ehemals Frankfurt/M., Kunsthandel. *Sammlung Horsky*, A. Hess Nachfolger, Versteigerung Frankfurt ab 30.4.1917 Nr. 438 Taf. 2. — S. 285. 314. 316 mit Anm. 3.

Abb. 335a/b Prägung von Apollonia Mordiaion (Pisidien) aus der Zeit des Caracalla. Istanbul, Sammlung H. v. Aulock. *SNG.v.Aulock, Pisidien, Lykaonien, Isaurien* 12.H. (1964) Nr. 4996. — S. 74. 319.

Abb. 336 Prägung (Rs.) des Maximinus aus Tarsos (Kilikien). Ehemals Frankfurt/M., Kunsthandel. A.E. Cahn, Auktion-Katalog 60, Frankfurt 2.7.1928 Nr. 1682. — S. 76 Anm. 2. 319.

Abb. 337 Jaspis (Abdruck). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Walters, *Gems* 1266. Museumsphoto. — S. 321.

Abb. 338 Karneol (Abdruck). Boston, Museum of Fine Arts, Th. Wilbour Fund Inv.-Nr. 63.1525. Museumsphoto (Neg. B 16429) durch C.C. Vermeule. — S. 321 Anm. 4.

Abb. 339a/b Medaillon des Gordianus III. Homonoiaprägung Ephesos-Alexandria. Ehemals München, Kunsthandel. Auctions-Catalog XXXI, J. Hirsch, München ab 6.5.1912 Nr. 1710 Taf. 33. — S. 320.

Abb. 340 Medaillon (Rs.) des Severus Alexander (Perinthos). London, British Museum, Department of Coins and Medals. E. Schönert, *Die Münzprägung von Perinthos*, Deutsch. Akad. der Wiss. zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswiss. 45 (1965) Nr. 782 Taf. 48. — S. 258 Anm. 3. 320.

Abb. 341 Medaillon (Rs.) des Severus Alexander (Kaisareia/Kappadokien). Ehemals Rom, Kunsthandel. *Collezione A. Signorelli* III. *Monete dell'Impero romano. Monete dell'Impero d'Oriente*, Auktion Rom 13.3.1953 Nr. B 907 Taf. 18. — S. 322.

Abb. 342 Aureus (Rs.) des Maximinus Daia. Rom, Museo Nazionale delle Terme Inv.-Nr. 87634. F. Panvini Rosati, *I tetrarchi*, Arte e Moneta 3 (o.J.) Taf. 11. — S. 326 mit Anm. 2.

Abb. 343a/b Alex. Billon-Tetradrachmon. J. 10 des Nero = 63/4 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 156. Museumsphotos. — S. 328.

Abb. 344a/b Alex. Billon-Tetradrachmon. J. 11 des Nero = 64/5 n.Chr. Ehemals München, Kunsthandel. Münchner Münzhandlung K. Kreß, Versteigerungskatalog 122, München 30.5.1962 Nr. 608. — S. 328.

Abb. 345a/b Alex. Billon-Tetradrachmon. J. 11 des Nero = 64/5 n.Chr. Ehemals München, Kunsthandel. Münchner Münzhandlung K. Kreß, Versteigerungskatalog 127, München ab 23.10.1963 Nr. 125. — S. 328.

Abb. 346a/b Alex. AE-Diobolon. J. 1 des Vitellius = 69 n.Chr. Ehemals Basel, Kunsthandel. *Monnaies alex.* Nr. 152 Taf. 1. — S. 328.

Abb. 347a/b Alex. AE-Diobolon. J. 2 des Vespasian = 69/70 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 252. Museumsphotos. — S. 328.

Abb. 348 Alex. AE-Diobolon (Rs.). J. 3 des Vespasian = 70/1 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 253. Museumsphoto. — S. 328.

Abb. 349 Alex. AE-Diobolon (Rs.). J. 2 des Domitian = 82/3 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 299. Museumsphoto. — S. 329.

Abb. 350a/b Alex. Billon-Tetradrachmon. J. 18 des Trajan = 114/5 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 369. Museumsphotos. — S. 329.

Abb. 351a/b Alex. AE-Drachme. J. 4 des Antoninus Pius = 140/1 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 1094. Museumsphotos. — S. 330.

Abb. 352a/b Alex. Billon-Tetradrachmon. J. 2 des Severus Alexander = 222/3 n.Chr. Glasgow, Hunterian Museum, Hunter Coin Cabinet (*Hunterian Coll.* III 495 Nr. 640). Museumsphotos durch A. Robertson. — S. 331.

Abb. 353a/b	Alex. Billon-Tetradrachmon der Iulia Mamaea. J. 11 des Severus Alexander = 231/2 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 1745. Museumsphotos. — S. 331.
Abb. 354a/b	Alex. Billon-Tetradrachmon. J. 2 des Aemilianus = 253 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 2118. Museumsphotos. — S. 331.
Abb. 355	Weihrelief für ägyptische Gottheiten (Marmor). London, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities Inv.-Nr. Smith, *Sculpture* 2150. Museumsphoto. — S. 335f. 338. 341.
Abb. 356	Weihrelief (Marmor). Ehemals Totteridge, Sammlung Sir Ch. Nicholsen. *JHS.* 7, 1886, 249 Nr. 5 Taf. C 1. — S. 336. 338.
Abb. 357	Sarapisstatuette (Terrakotta). Leipzig, Archäologisches Institut der Karl-Marx-Universität Inv.-Nr. T 284. Photo durch E. Paul. — S. 343.
Abb. 358	Sarapisstatuette (Terrakotta). Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv.-Nr. 7753. Breccia, *Terrecotte* II Taf. 41,200. — Vgl. S. 343.
Abb. 359	Agathos-Daimonstatuette ? (Terrakotta). Ehemals Sammlung Fouquet. P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet* (1921) 78 Nr. 184 Taf. 48 oben rechts. — Vgl. S. 343.
Abb. 360	Alex. AE-Drachme (Rs.). J. 17 des Trajan = 113/4 n.Chr. London, British Museum, Department of Coins and Medals Inv.-Nr. *BMC.Alex.* 449. Museumsphoto. — S. 343.
Abb. 361	Füllhörner mit den Büsten von Sarapis-Ammon und Isis (Elfenbein). Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines MND 2083. Photo M. Chuzeville. — S. 344f. 347f.
Abb. 362a/b	Sesterz des Drusus. 22/3 n.Chr. Ehemals Luzern, Kunsthandel. *AC.* VIII (25.-28.6.1924) Nr. 581 Taf. 15. — S. 346.
Abb. 363	Statue des Domitian als Pharao (Diorit). Benevent,

	Museo del Sannio Inv.-Nr. 260. Museumsphoto (Aufnahme V. Gramignazzi Serrone). — S. 375f.
Abb. 364	Statuette eines Kaisers oder Feldherrn(?) mit Gefangenem (Marmor). Liverpool, The Liverpool City Museum Inv.-Nr. 1971.180. Museumsphoto (Neg. 1971.1608) durch D. Slow. — S. 241 Anm. 2. 380 Anm. 4.
Abb. 365	Archaistische Herme (Kalkstein). Memphis. Lauer-Picard Taf. 8. — S. 408ff.
Abb. 366a/b	Sarapiskopf (grauer Stein). Utrecht, Provinciaal Oudheidkundig Museum Inv.-Nr. 7605 (z.Z. Centraal Museum). Museumsphotos durch C. Isings. — S. 280. 410.
Abb. 367	Lampe (Terrakotta). Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 3188. *BCH.* 90, 1966, 498 Abb. 20. — S. 416 Anm. 3.
Abb. 368	Harpokratesstatuette (Terrakotta). London, Wellcome Historical Medical Museum and Library Inv.-Nr. A 181349. Museumsphoto (Neg. WHML 4360) durch J.W. Barber-Lomax. — *Aus redaktionellen Gründen konnte die Statuette nur noch abgebildet, nicht aber mehr im Text mitbehandelt werden.*
Abb. 369	Lampe (Terrakotta). Brooklyn (New York), Brooklyn Museum Inv.-Nr. 16.201. Museumsphoto (Neg. A) durch B.V. Bothmer. — S. 267 Anm. 6 der Vors.
Abb. 370	Lampengriff (Terrakotta). Istanbul, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 1244. Photo H. Kater-Sibbes. — *Im Text nicht behandelt.*
Abb. 371	Lampengriff (Terrakotta). Iraklion, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 11602. G. Rizza-V.S.M. Scrinari, *Il santuario sull' Acropoli di Gortina* I (1968) Nr. 381 Taf. 48. — *Im Text nicht behandelt.*
Abb. 372a/b	Lampe (Terrakotta). Leiden, Rijksmuseum van Oudheden (Brants Nr. 917). Museumsphotos durch J.H. C. Kern. — S. 261 Anm. 4.
Abb. 373	Tondo (Stuck). Kunsthandel, Verbleib unbekannt. Photo J.W. Salomonson. — *Da das interessante Stück mir erst während der Drucklegung bekannt wurde, konnte im Text nur noch auf S. 304 darauf eingegangen werden. Eine eingehende Behandlung ist an einer anderen Stelle vorgesehen.*

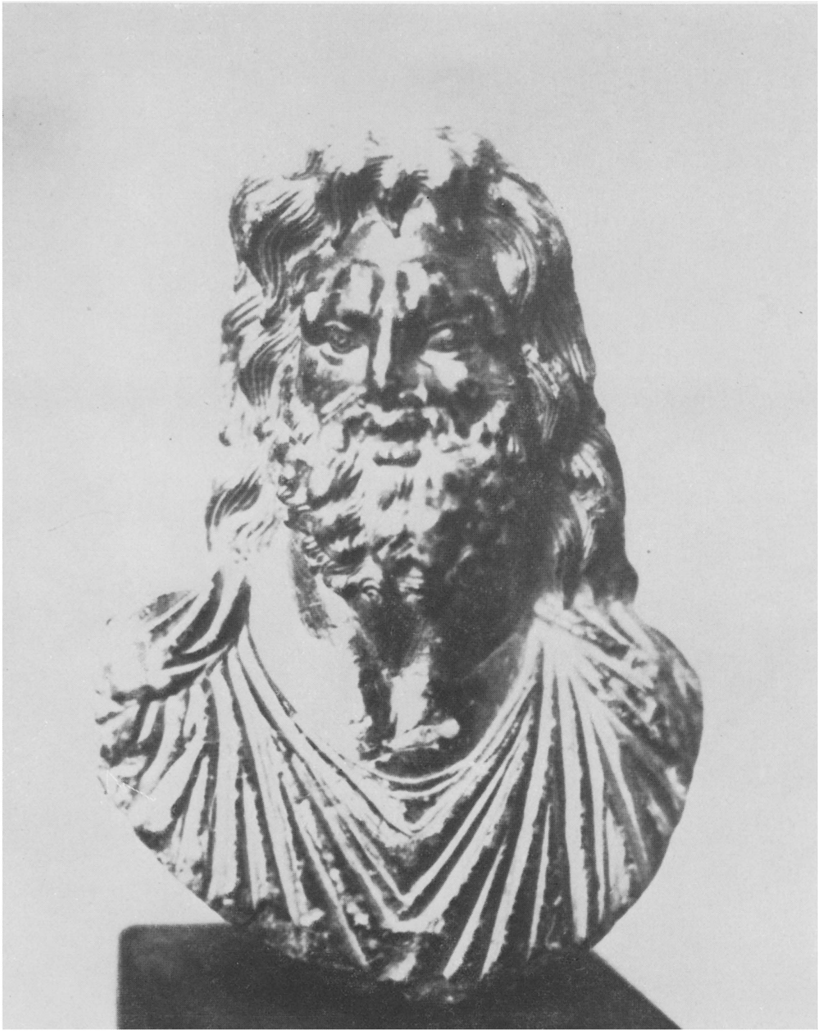
TEXTABBILDUNGEN

Fig. 1 Weihrelief für Asklepios (Marmor). Lepcis Magna, Museum. *BullCom.* 71, 1943-45, Appendix 37 Abb. 1. — S. 200.

Fig. 2 Lampe (Terrakotta). Ehemals Sammlung P. Pugioli. Th. Schreiber, *Expedition E. Sieglin* I (1908) 264 Abb. 200. — 221 Anm. 1.

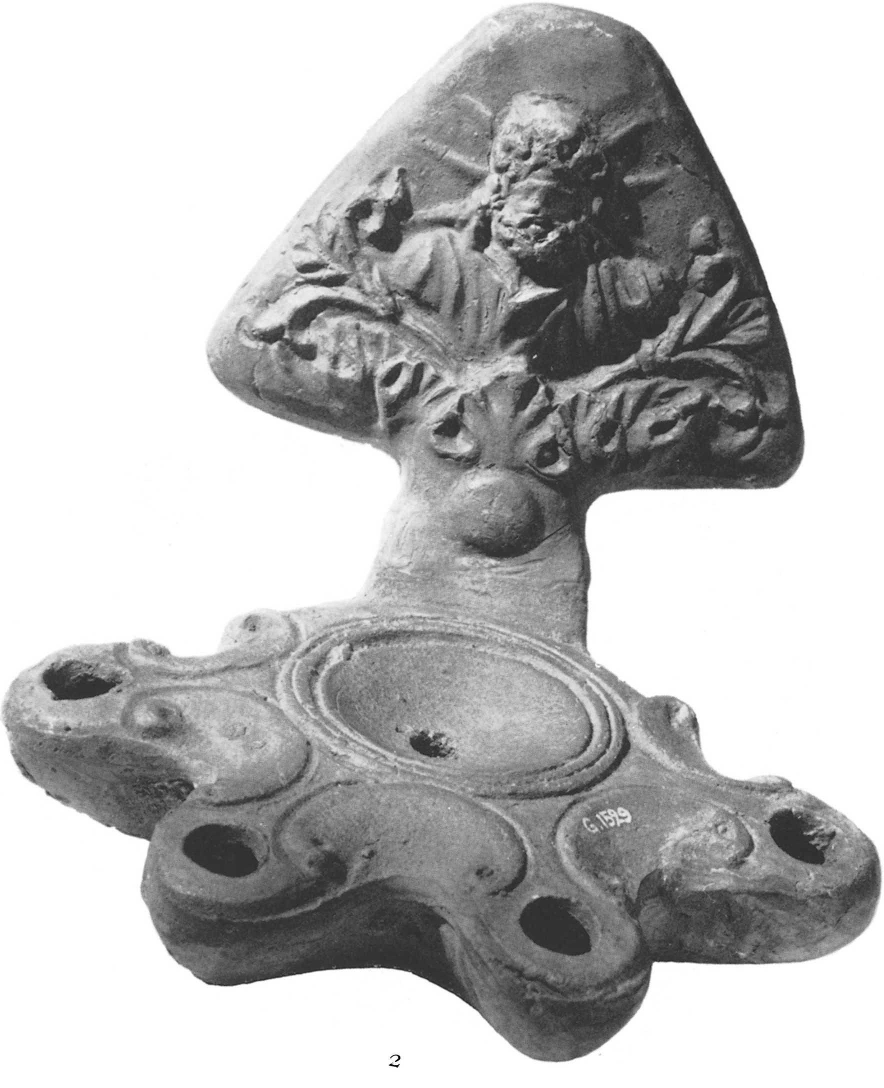
Fig. 3 Postament mit Sarapisbüste auf Adler (Terrakotta). Ehemals Leipzig, Sammlung J. Meißner. *AA.* 1890, 156 Nr. 3. — S. 224 Anm. 2. 228.

TAFELN I-CCXX
UND
KARTEN I UND II

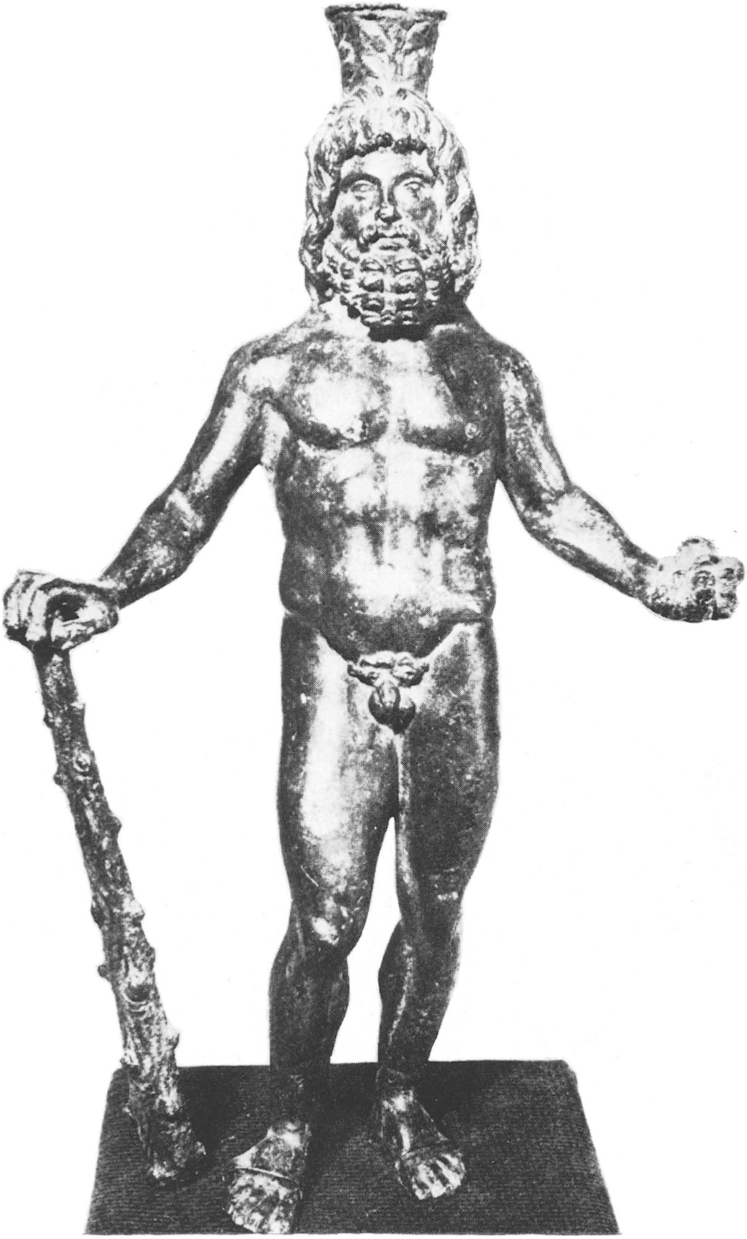


1

Tafel II

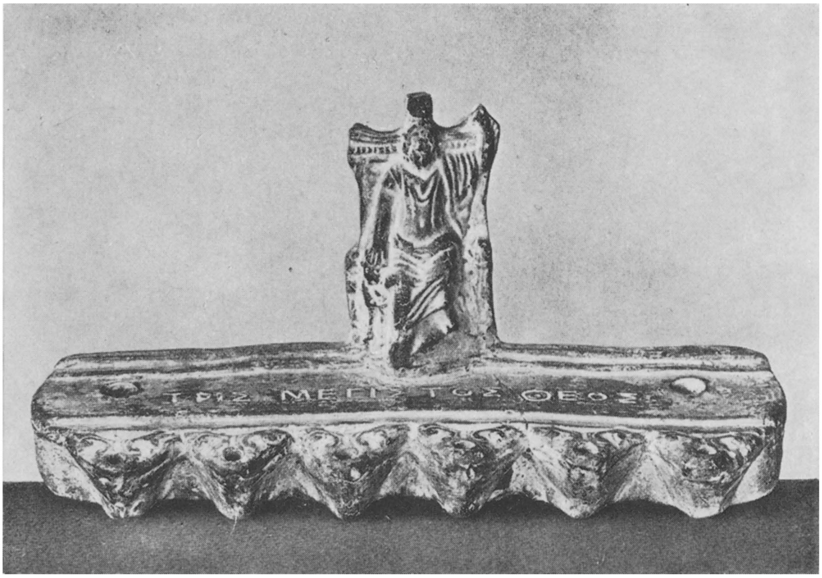


2

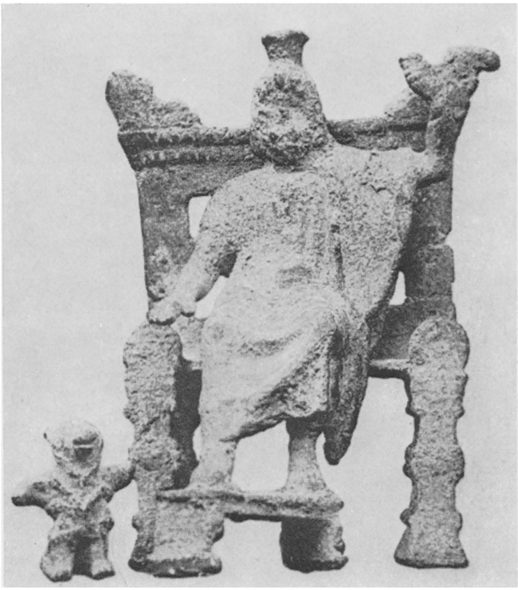


3

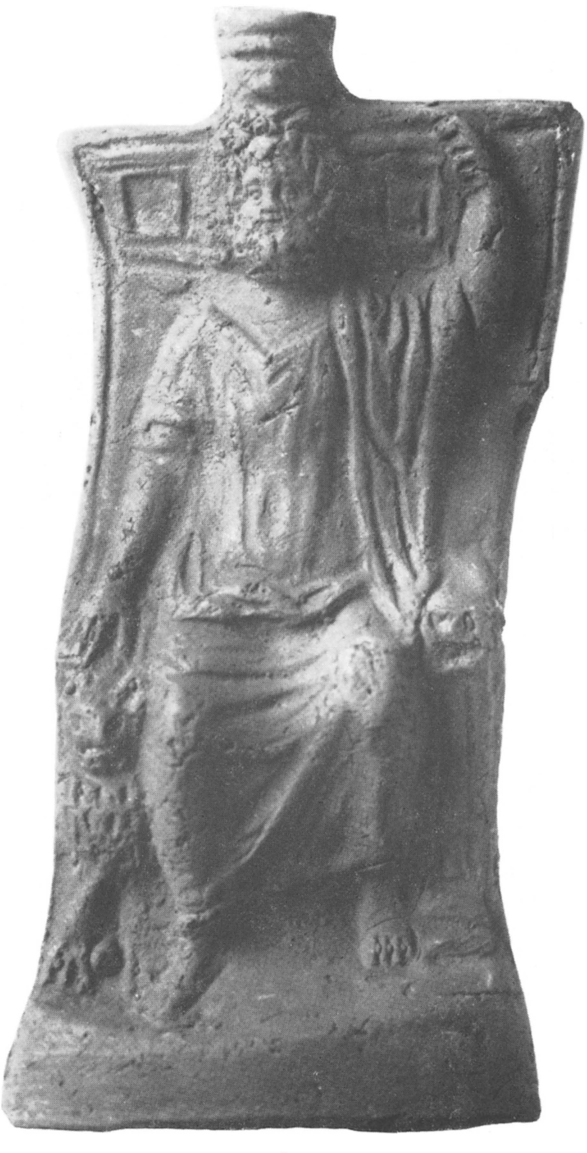
Tafel IV


ΤΡΙΣ ΜΕΓΙΣΤΟΣ ΘΕΟΣ

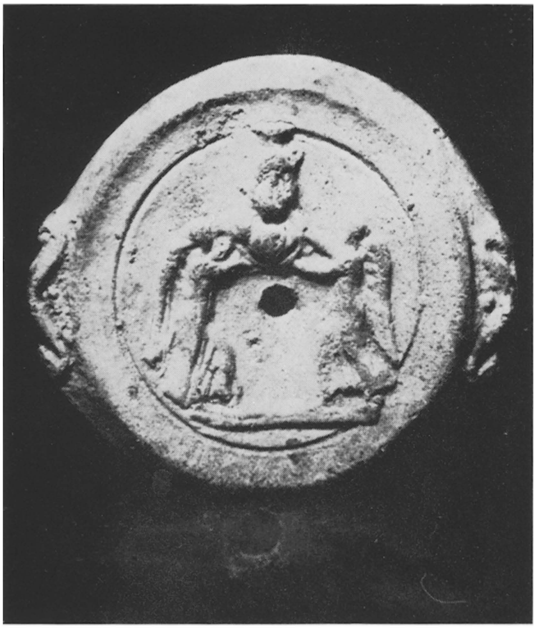
4



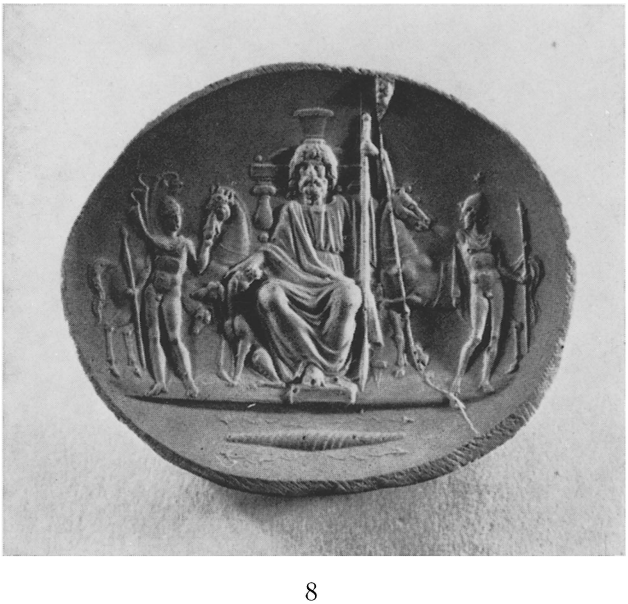
5



6

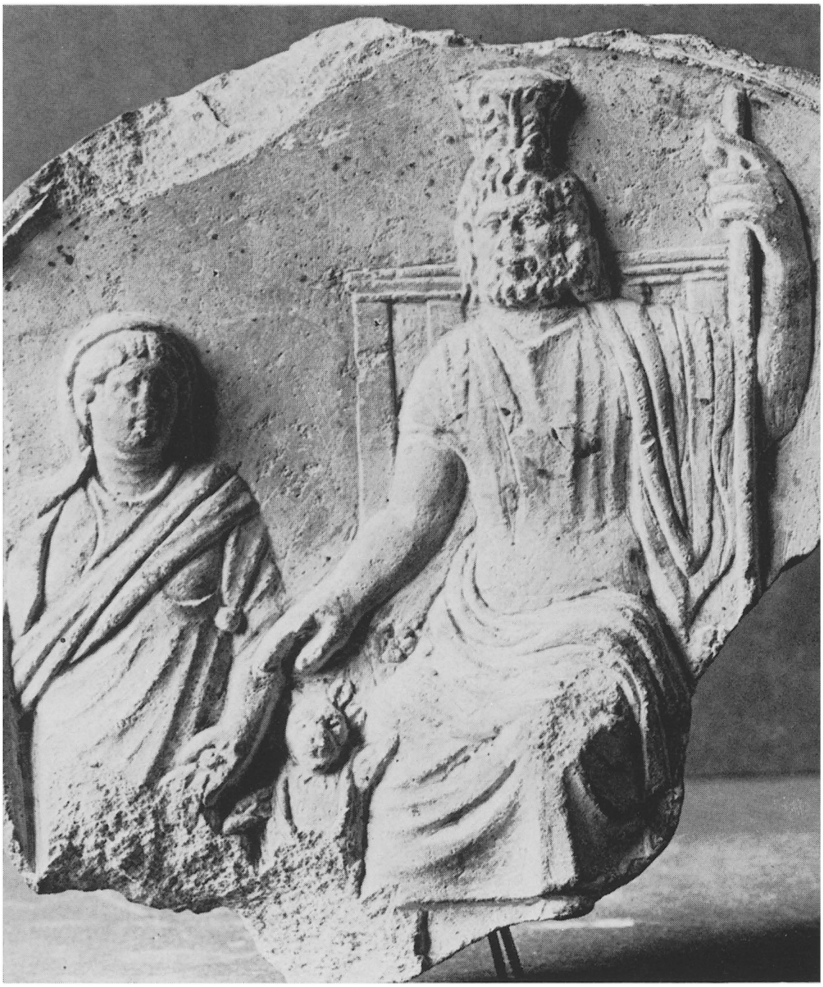


7

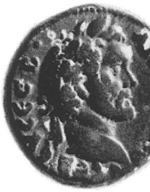


8

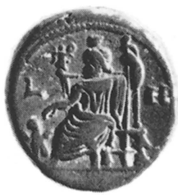
TAFEL VII



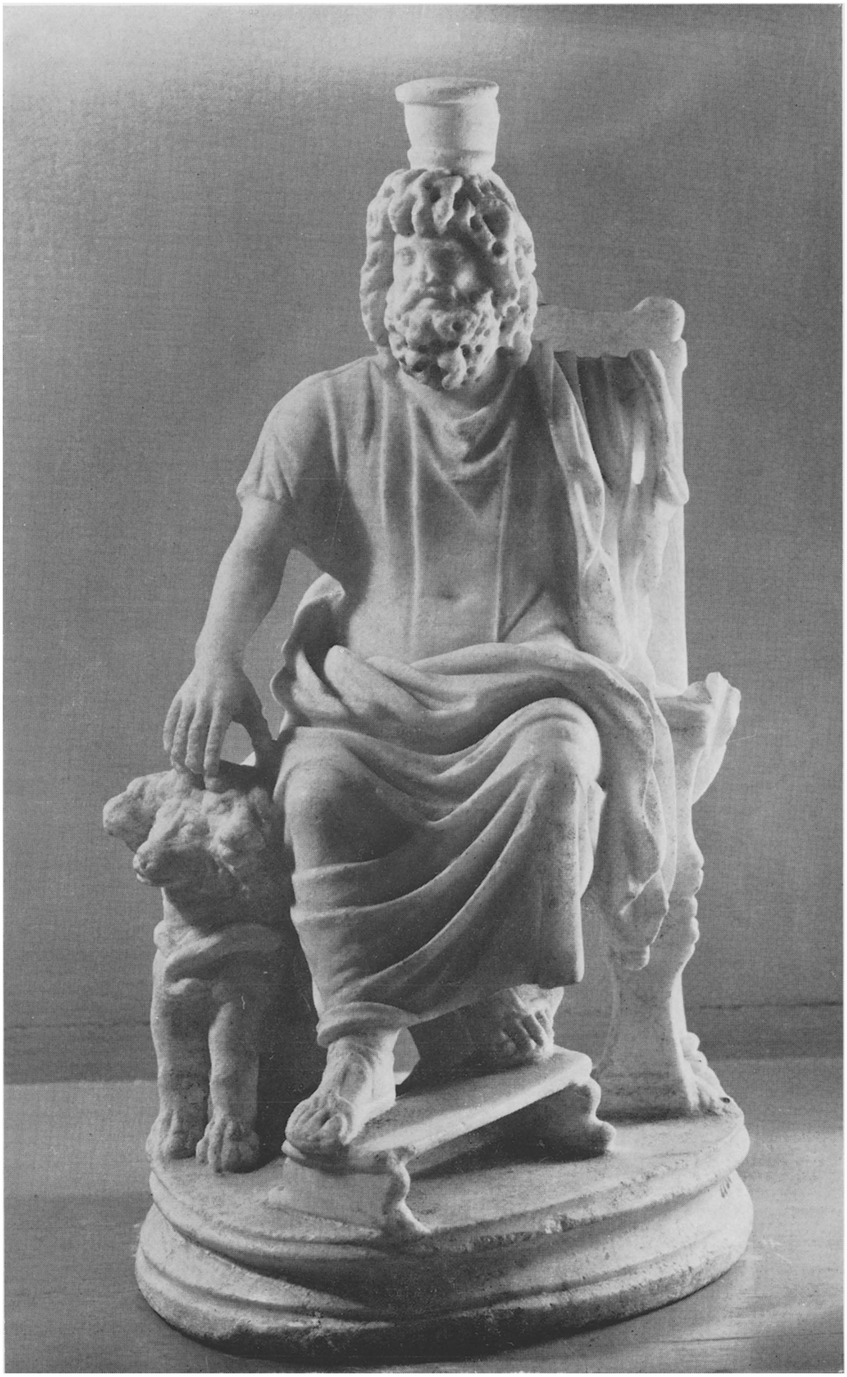
9



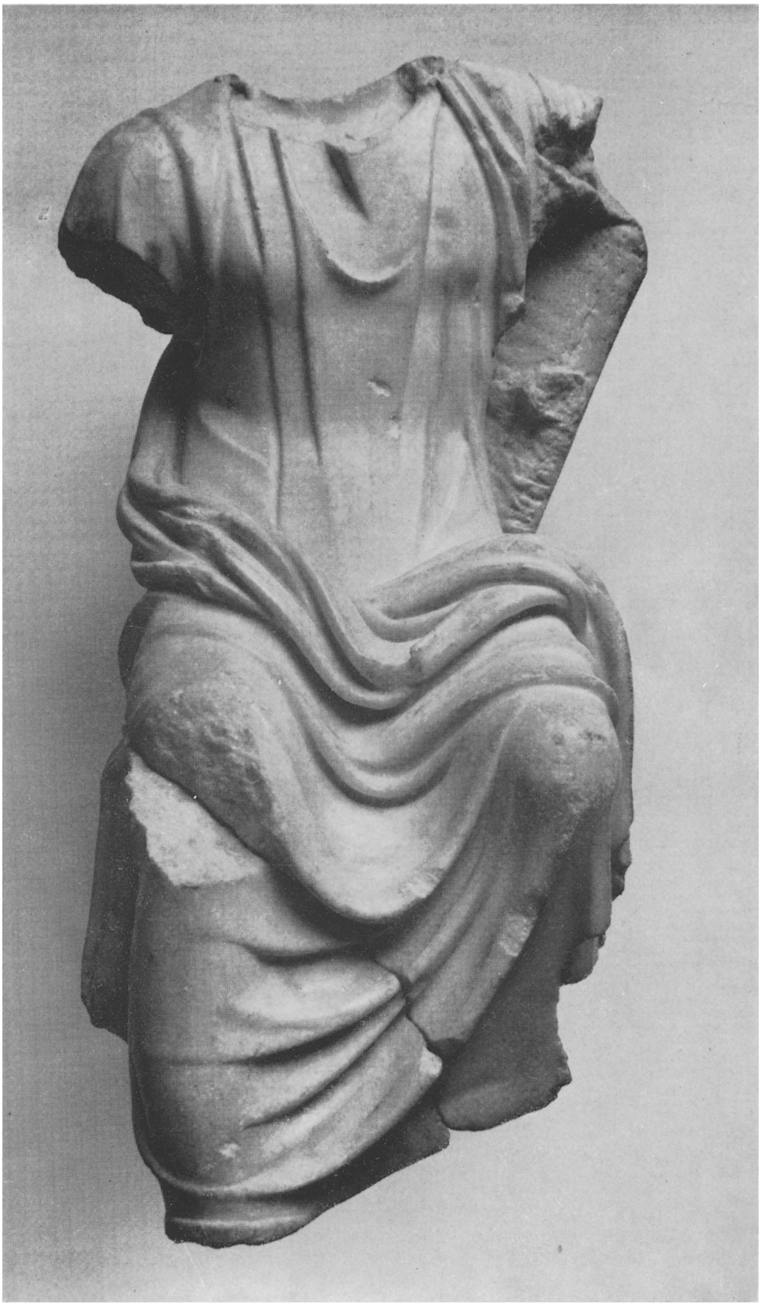
10a



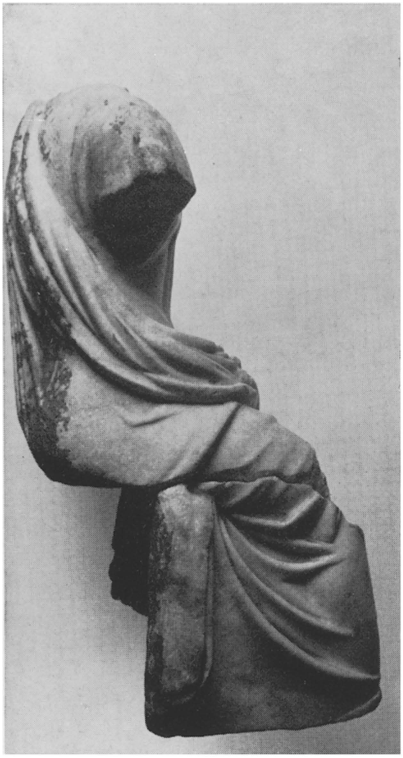
10b



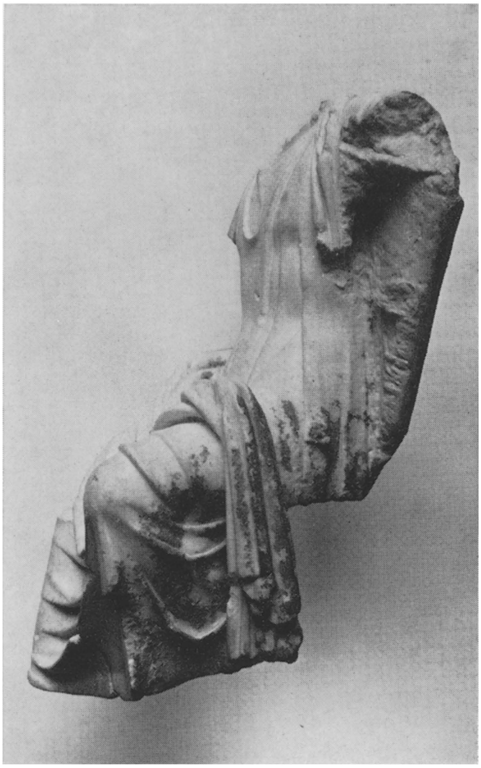
11



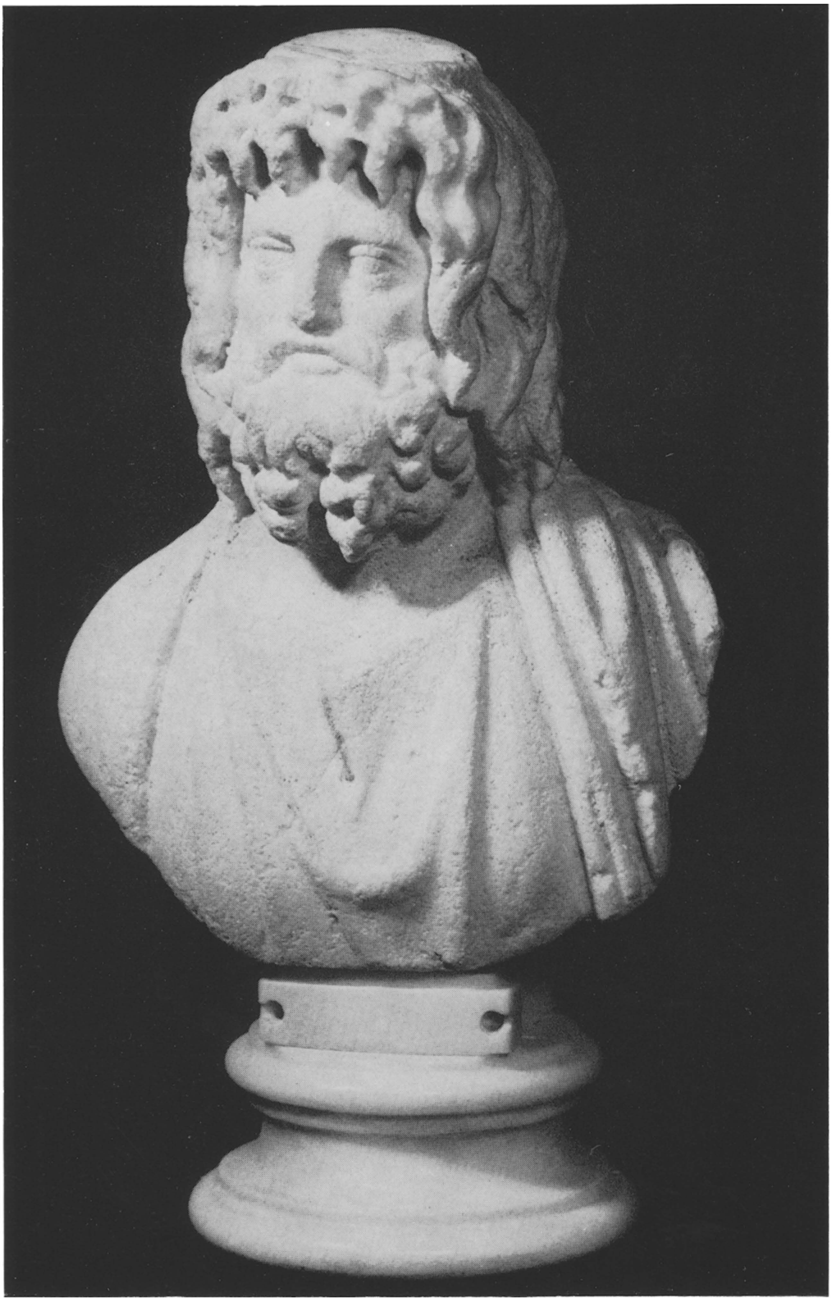
12a



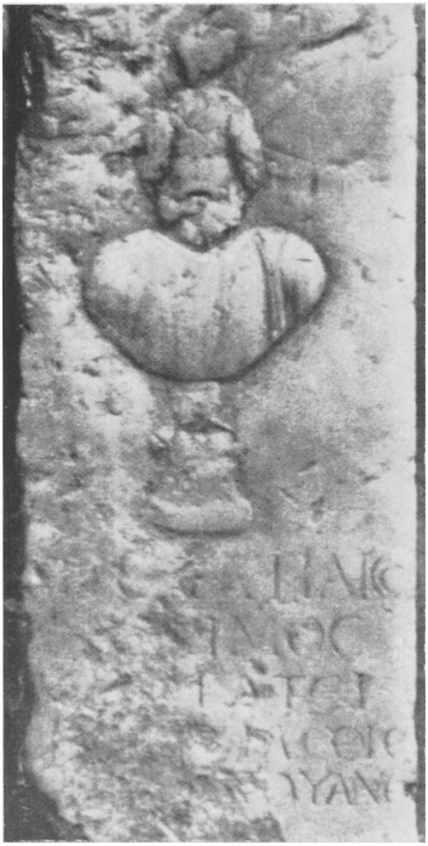
12b



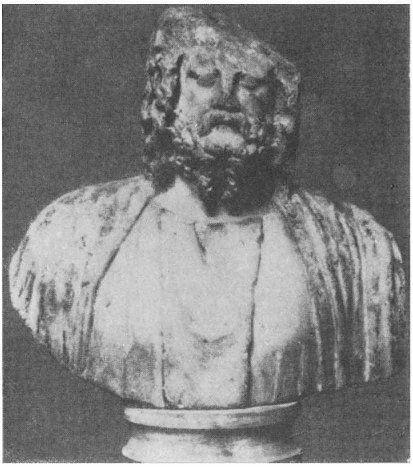
12c



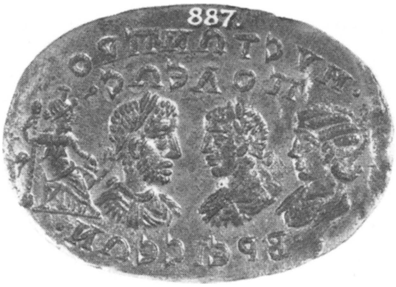
13



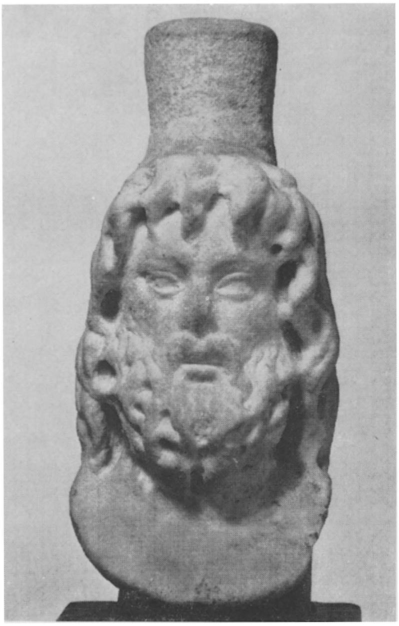
14



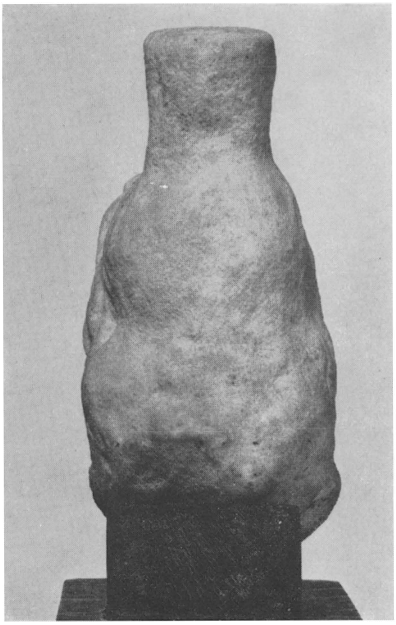
15



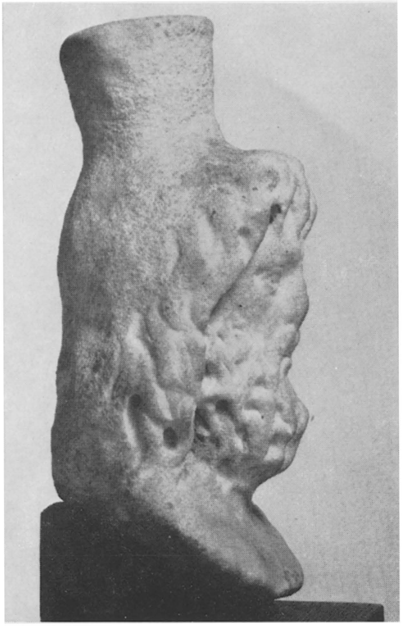
16



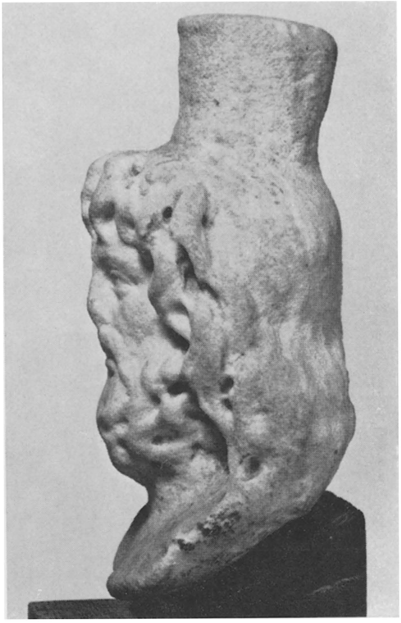
17a



17b

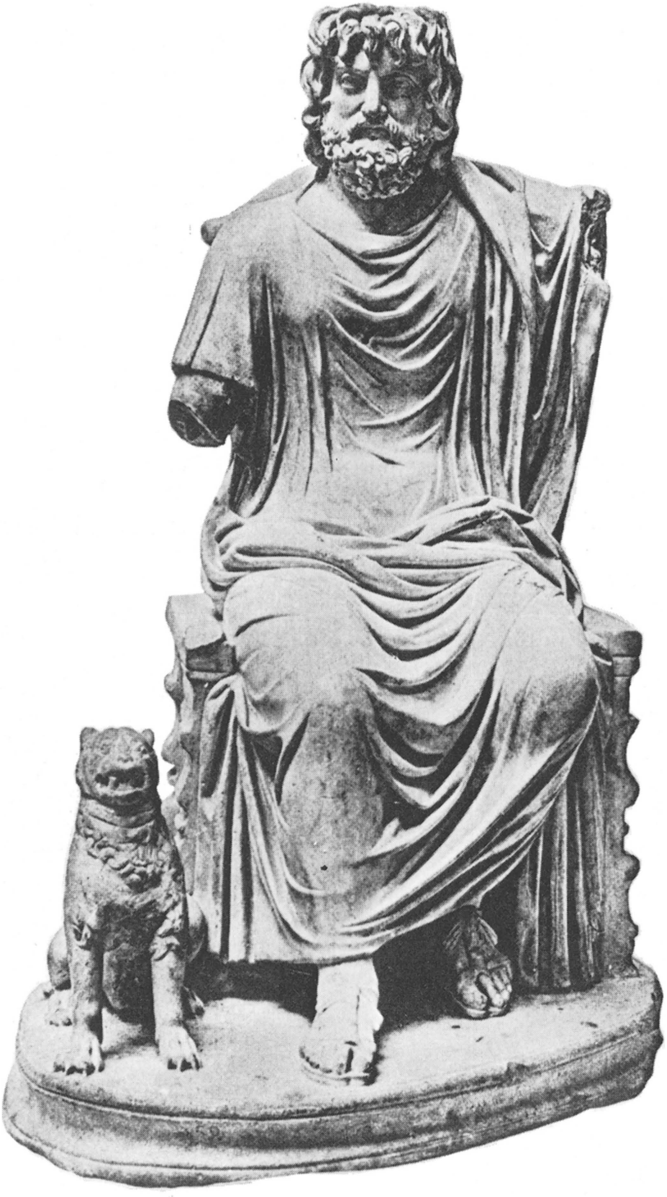


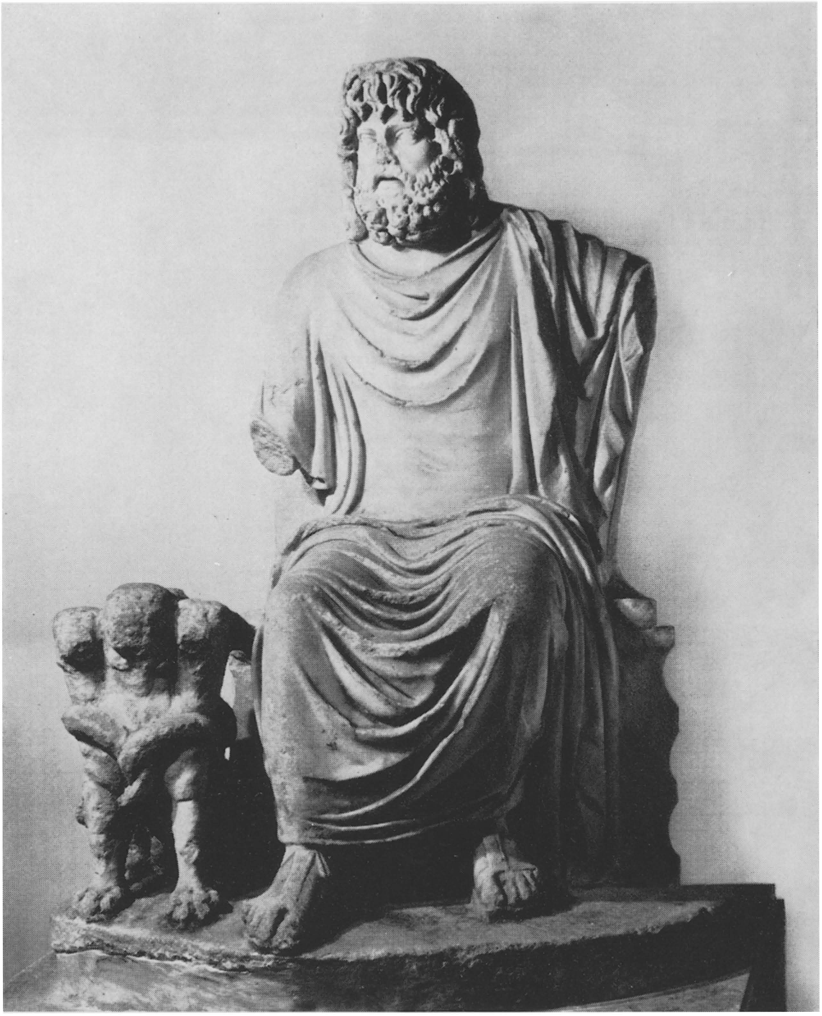
17c



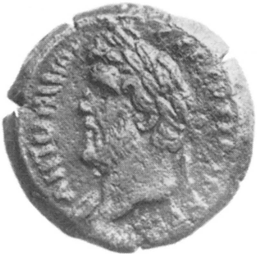
17d

Tafel XIV

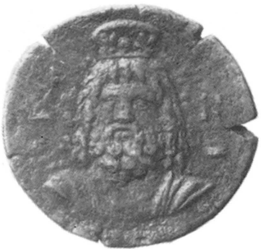




19

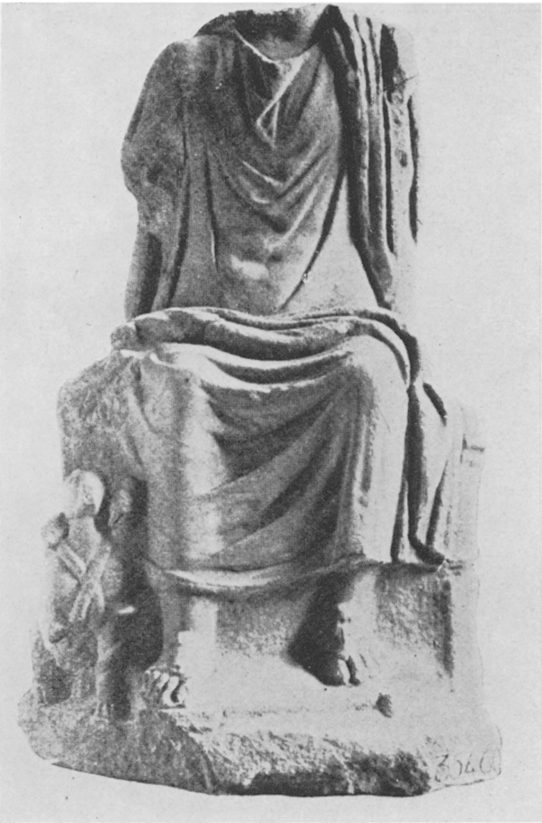


20a

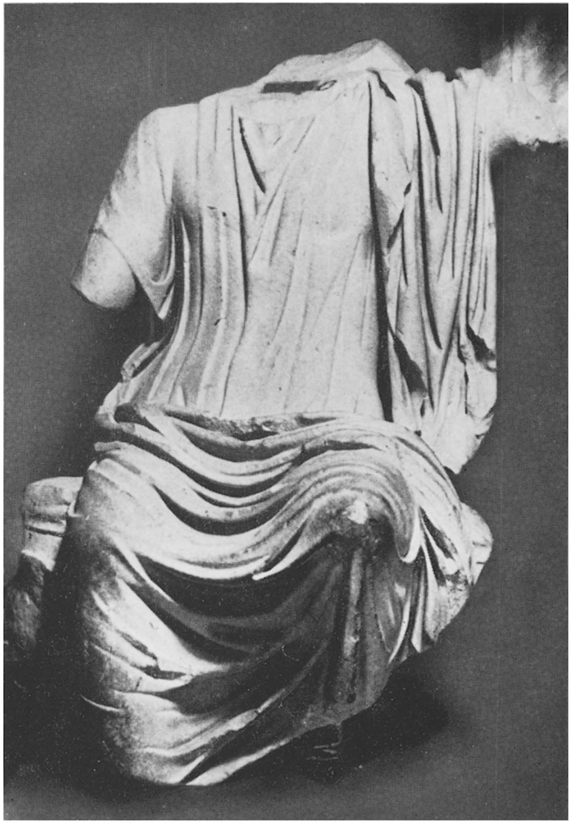


20b

Tafel XVI

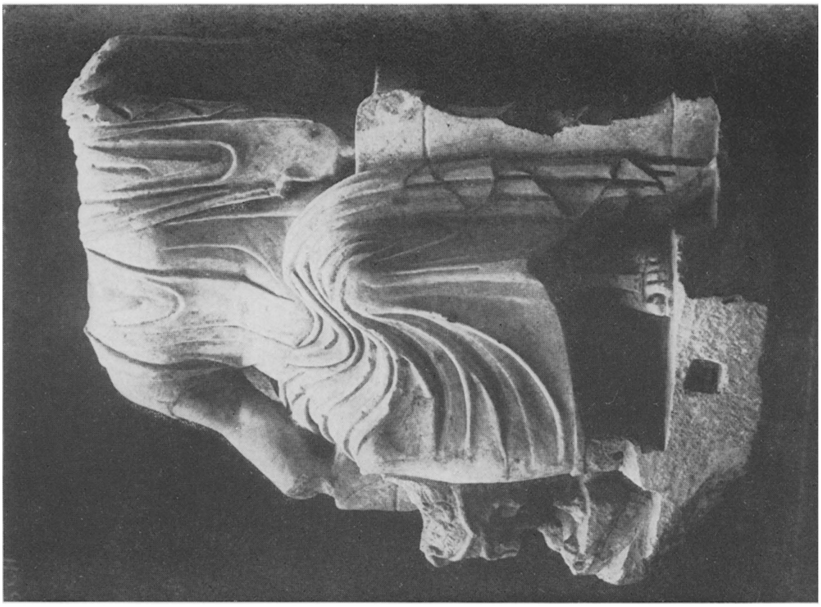


21

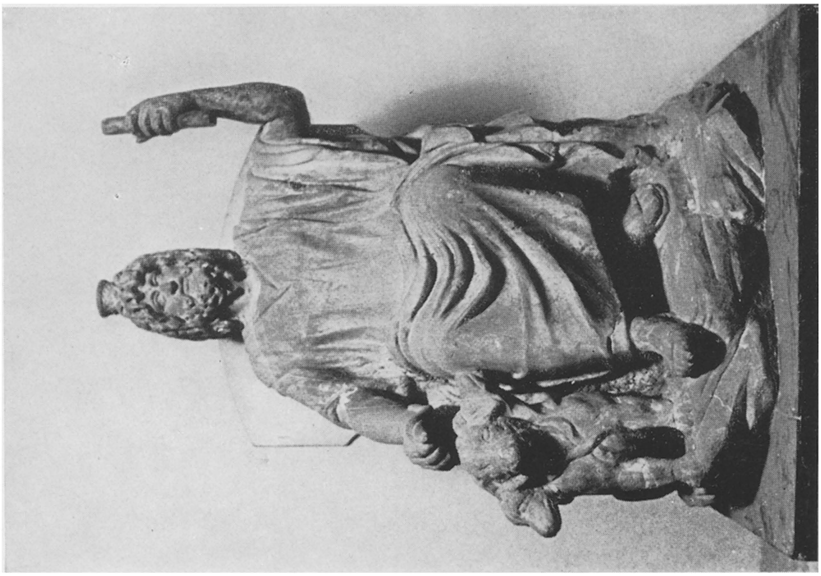


22

Tafel XVII

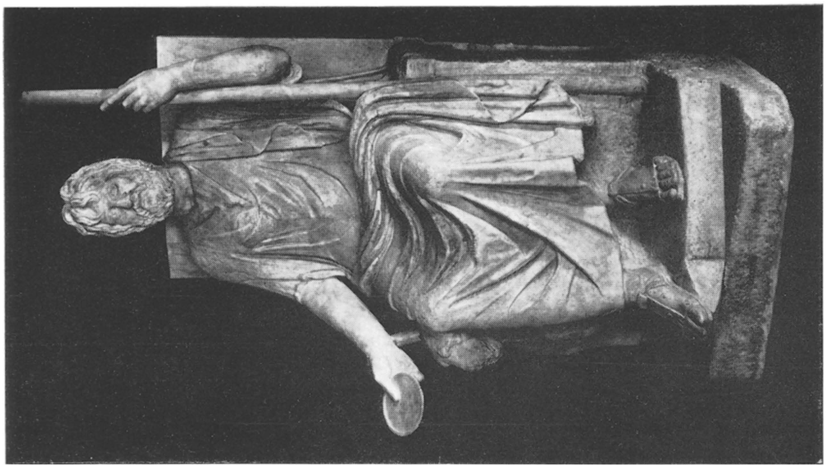


24

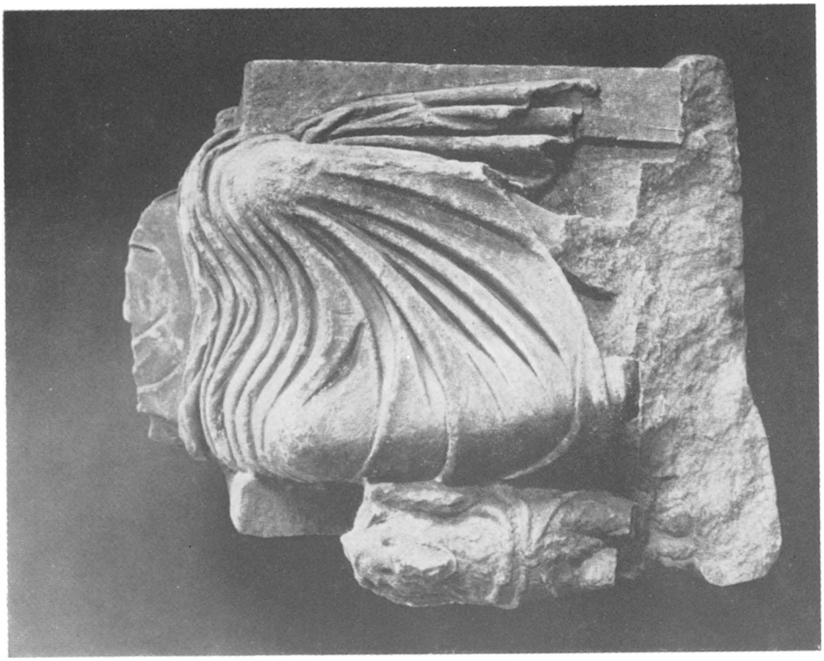


23

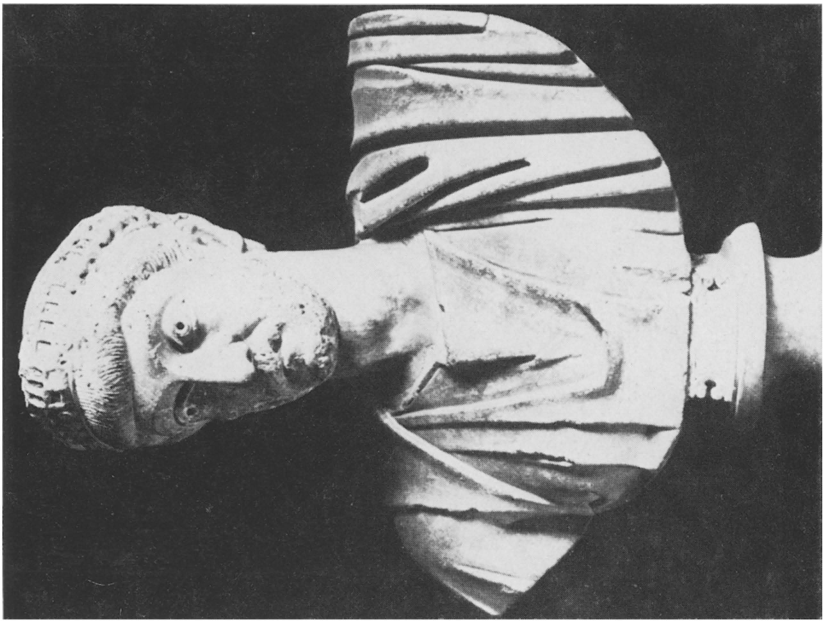
Tafel XVIII



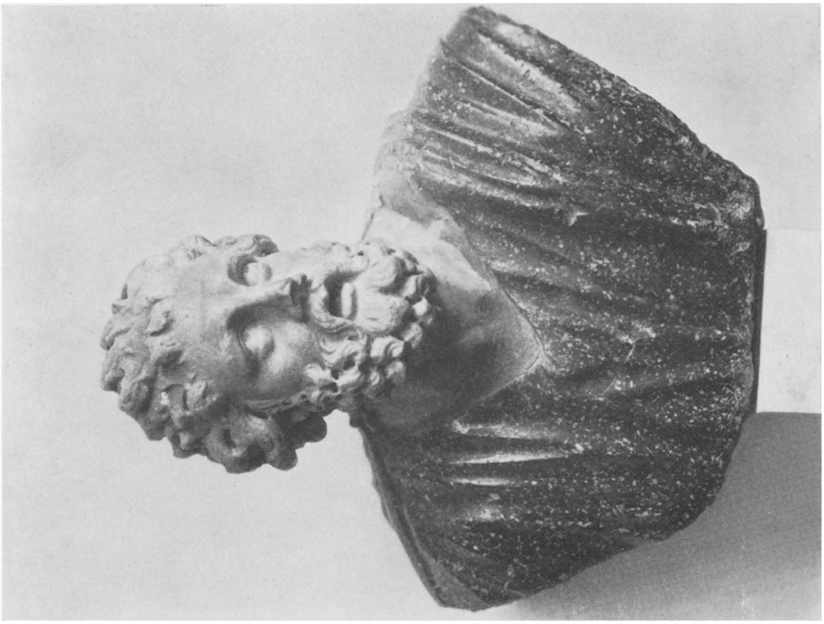
26



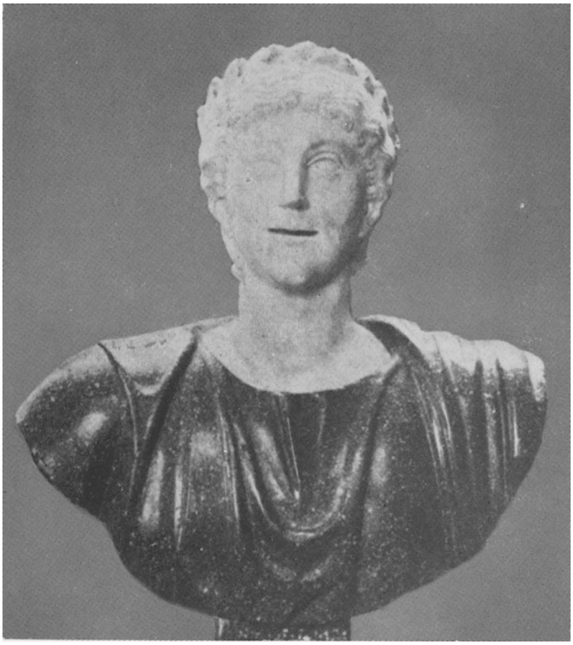
25



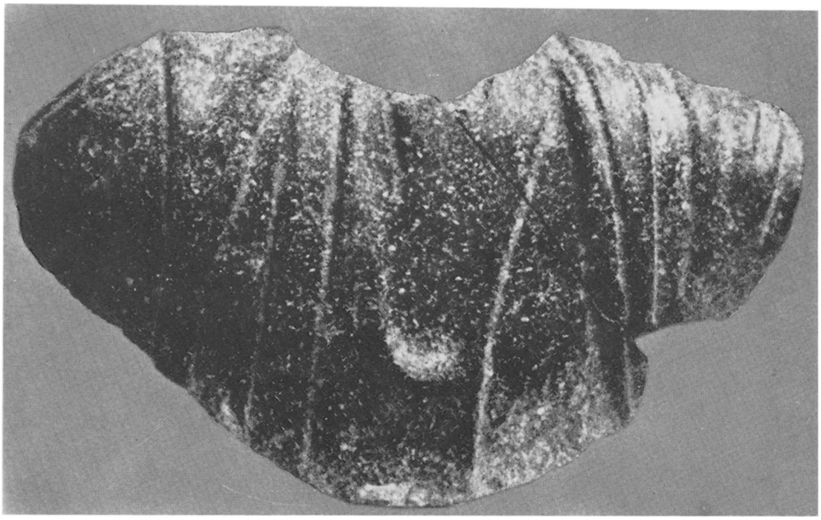
27



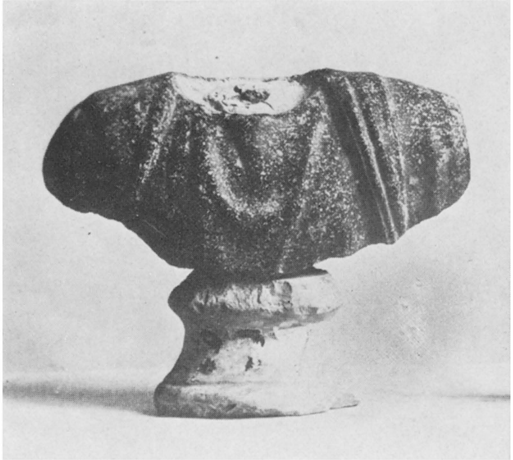
28



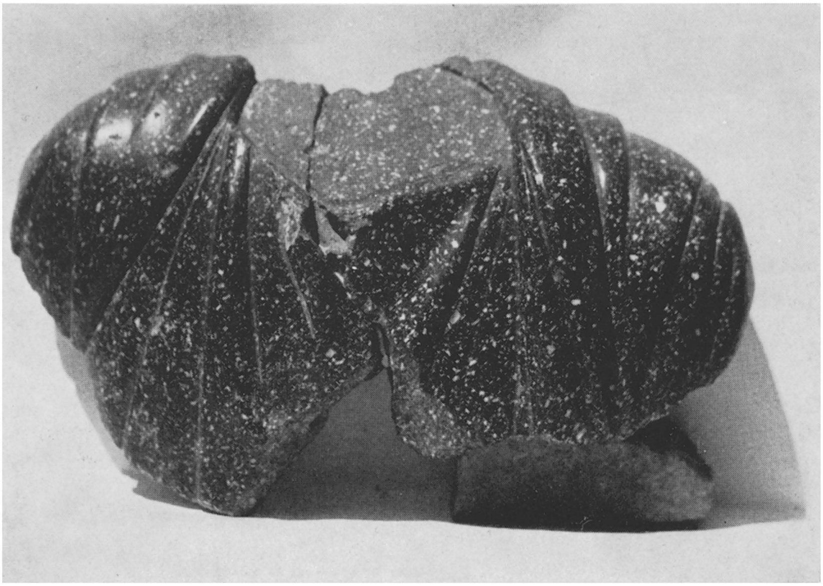
29



30

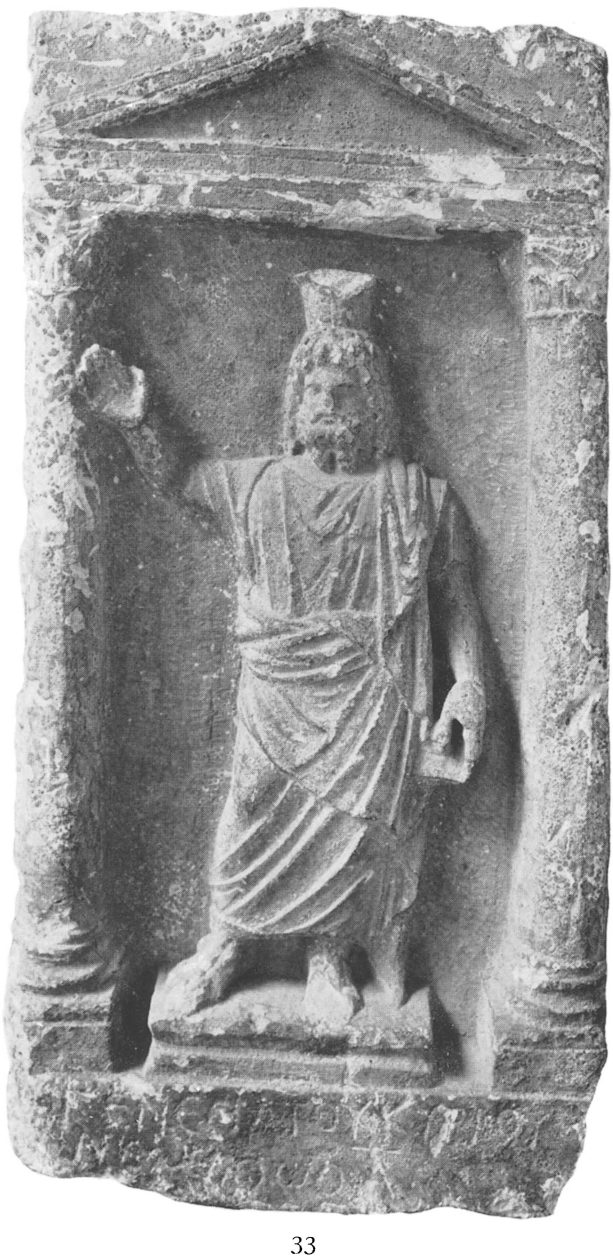


31

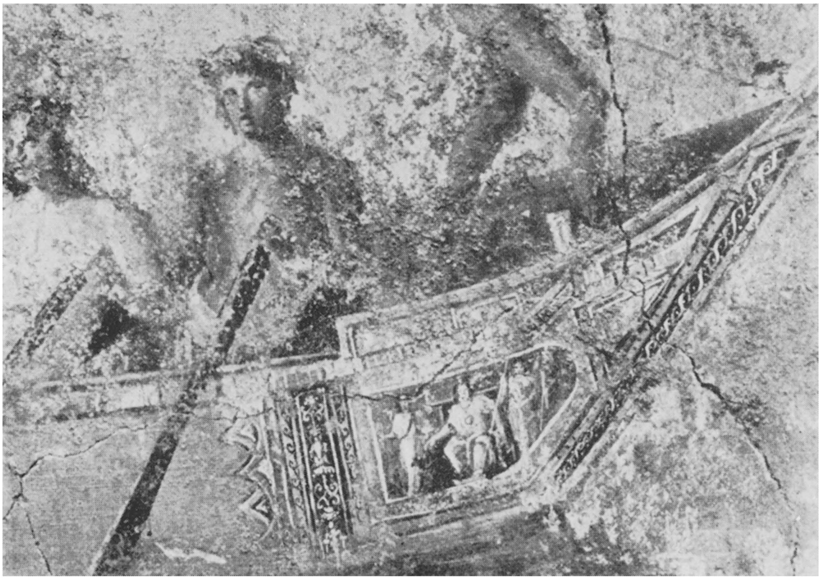


32

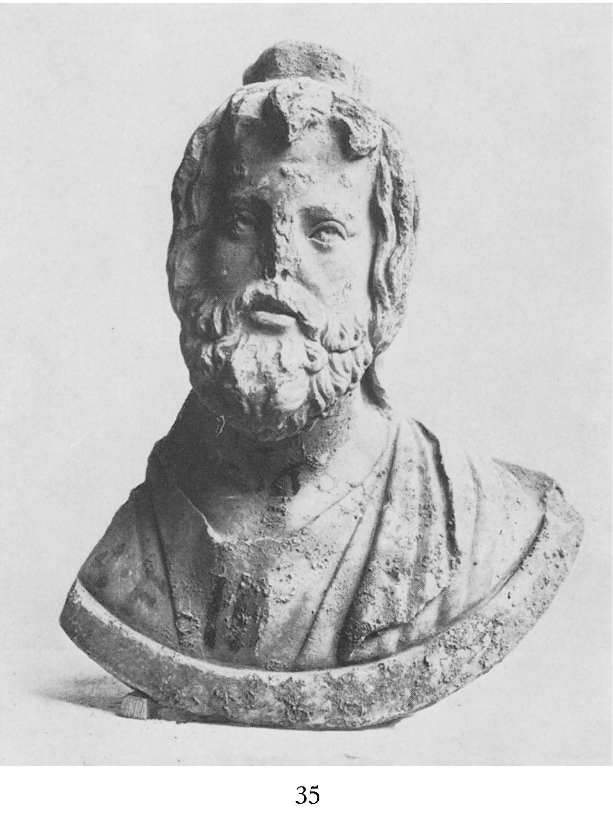
TAFEL XXII



33

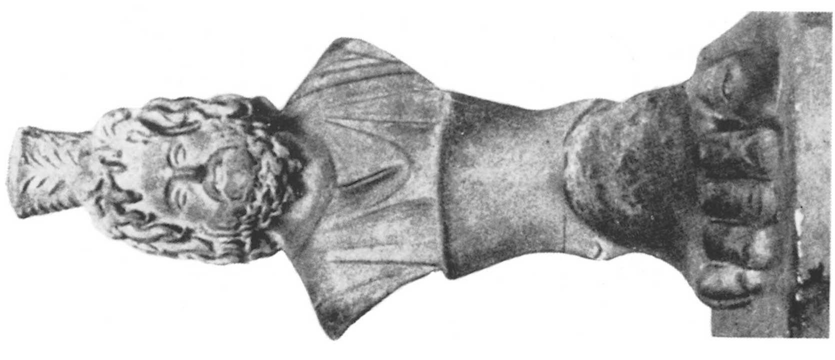


34

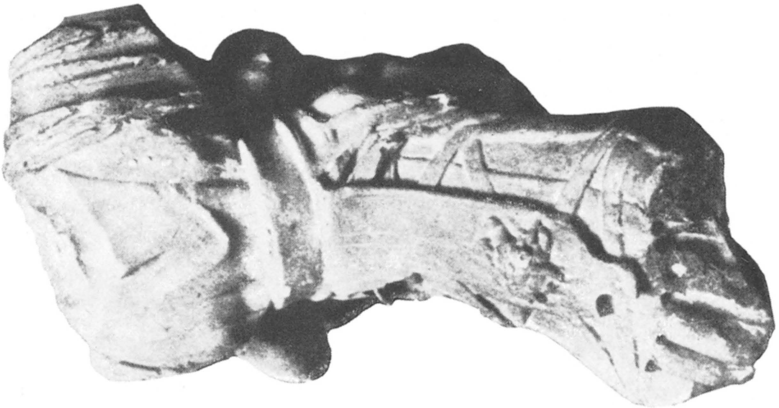


35

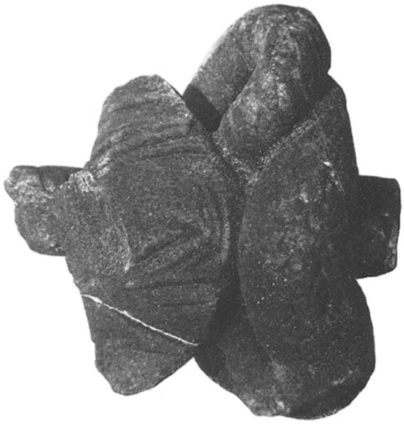
TAFEL XXIV



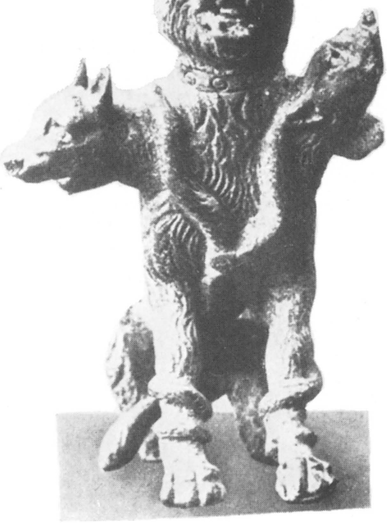
36



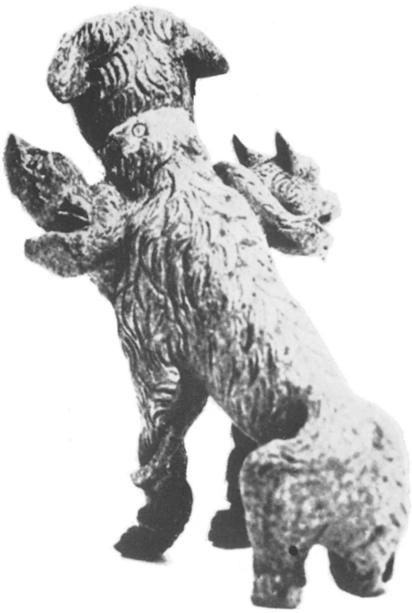
37



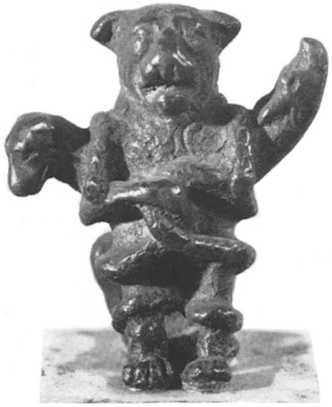
38



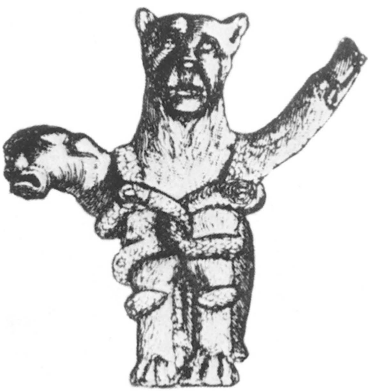
39a



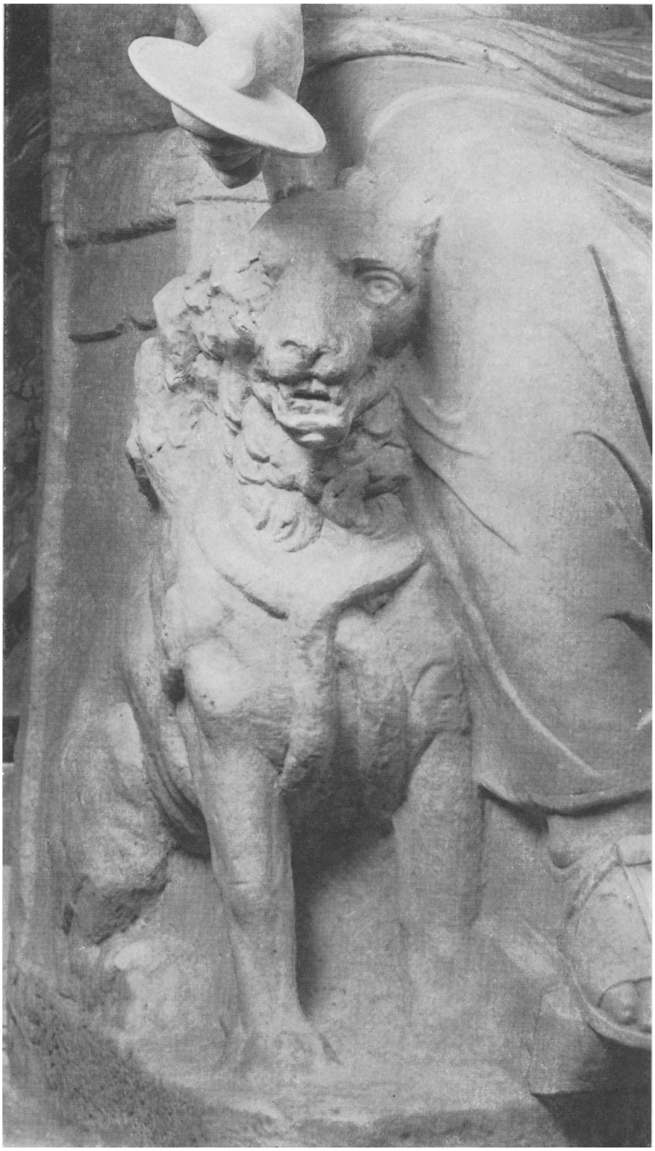
39b



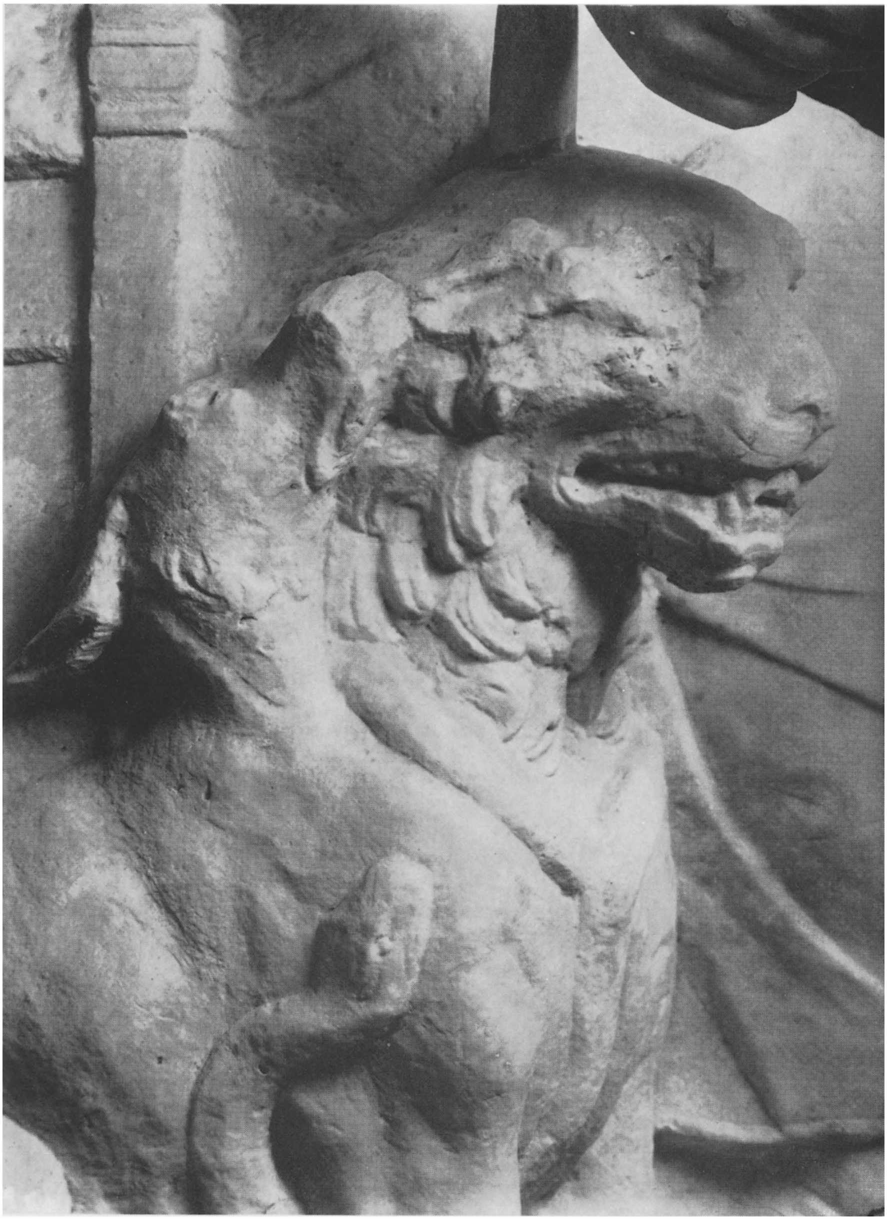
40



41

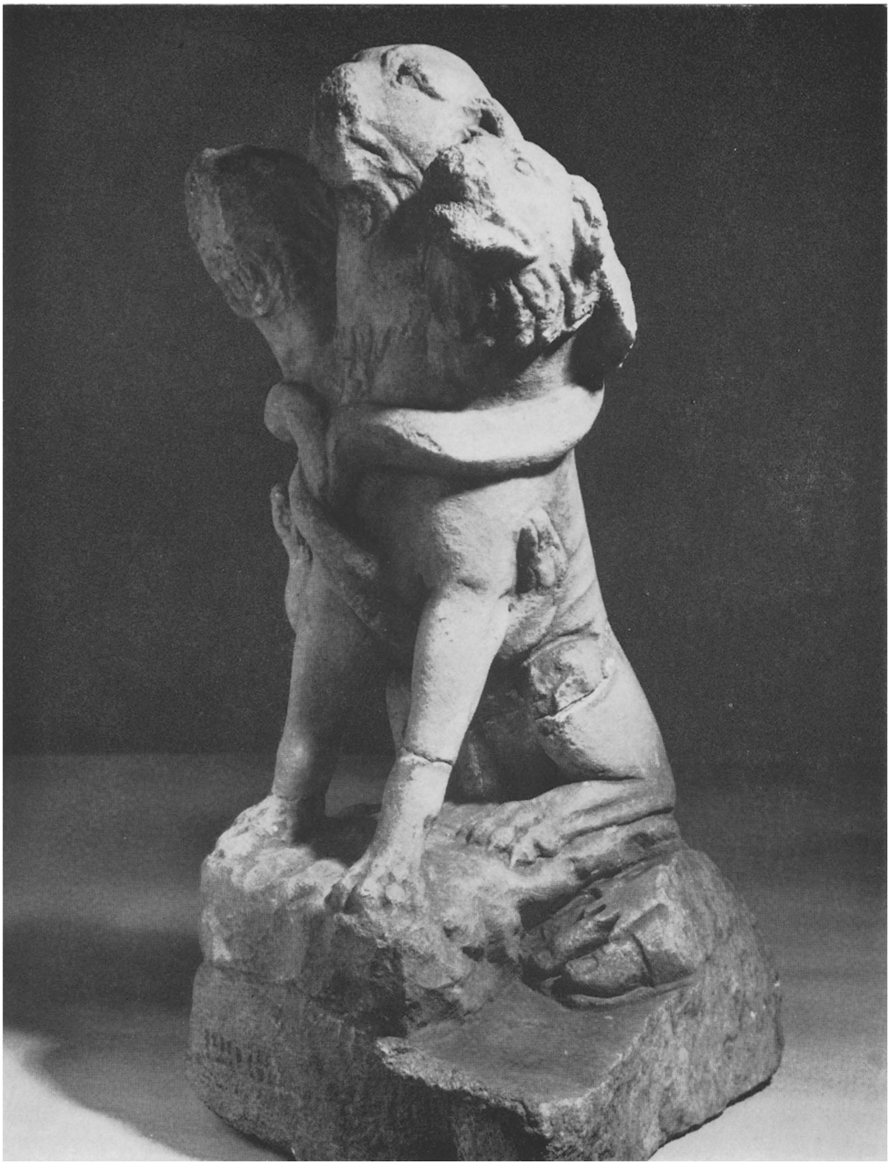


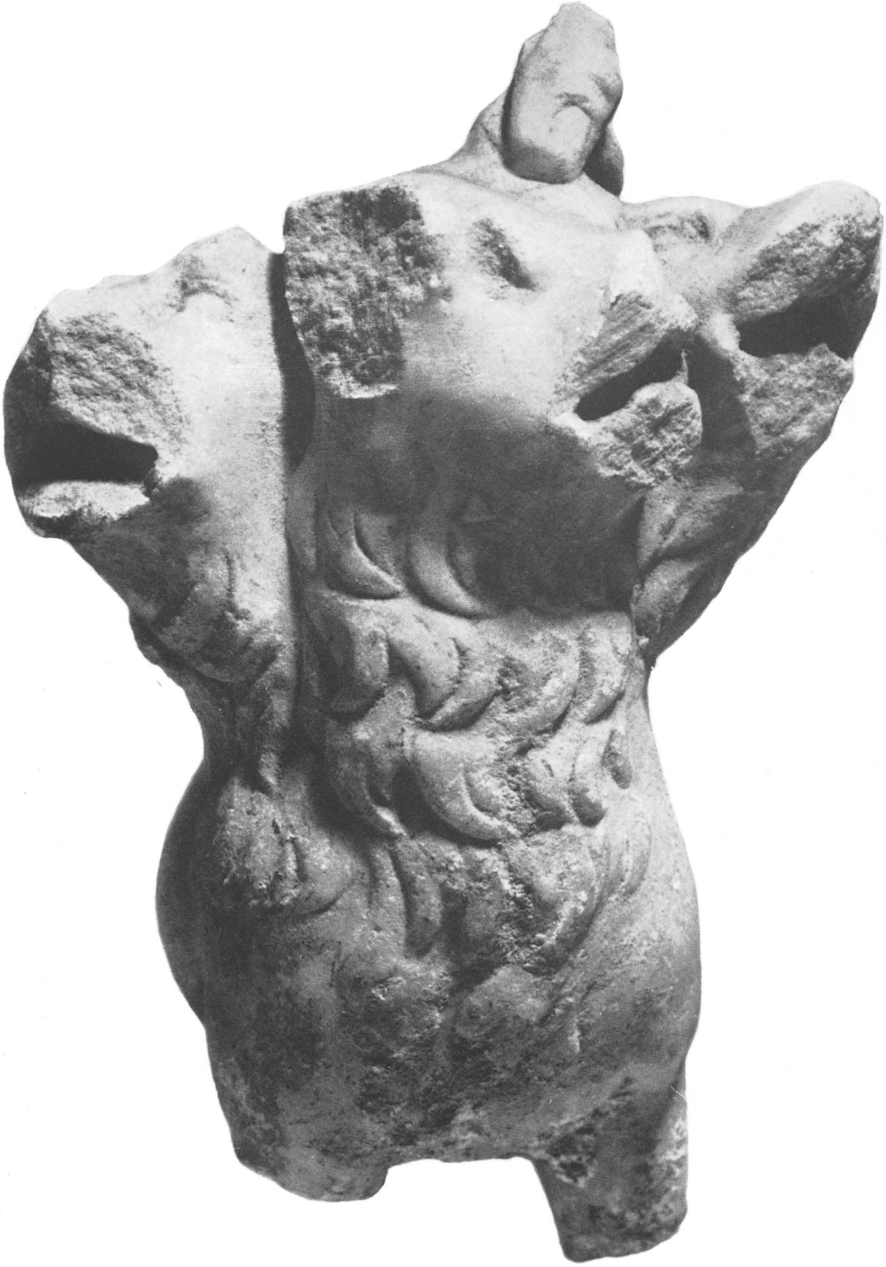
42a



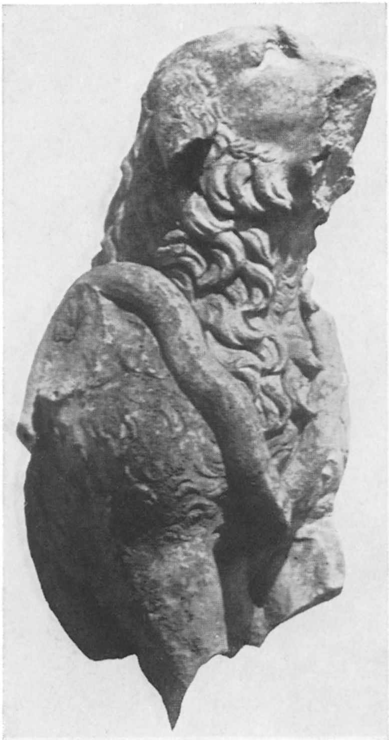
42b

Tafel XXVIII

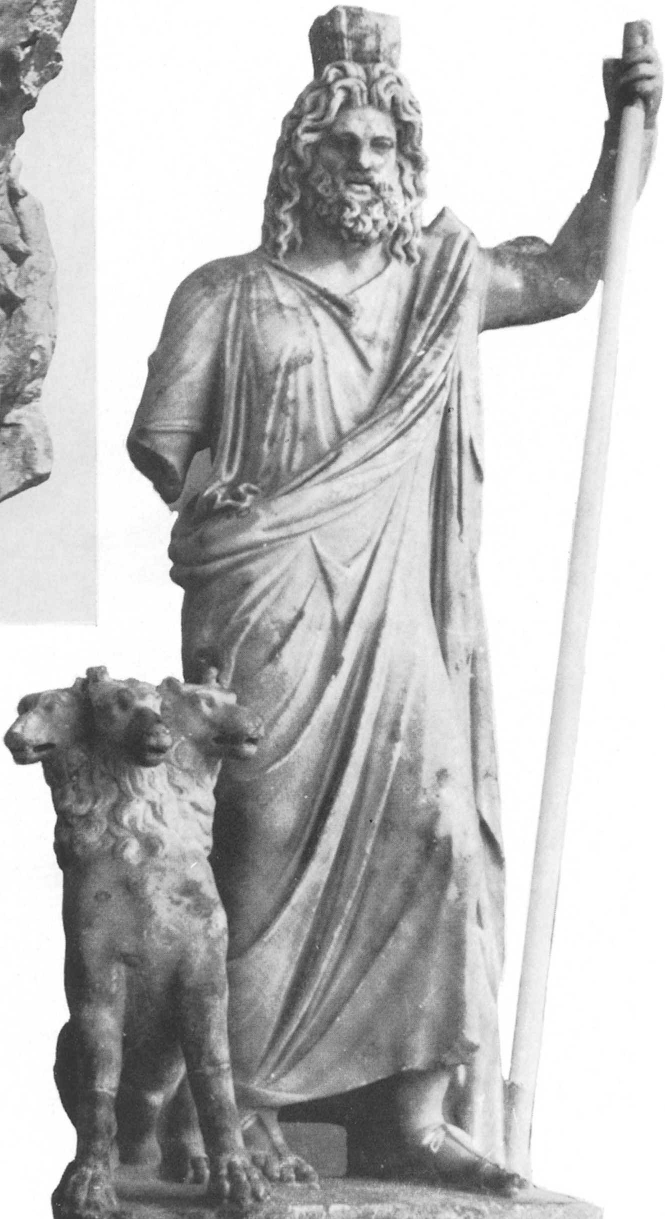




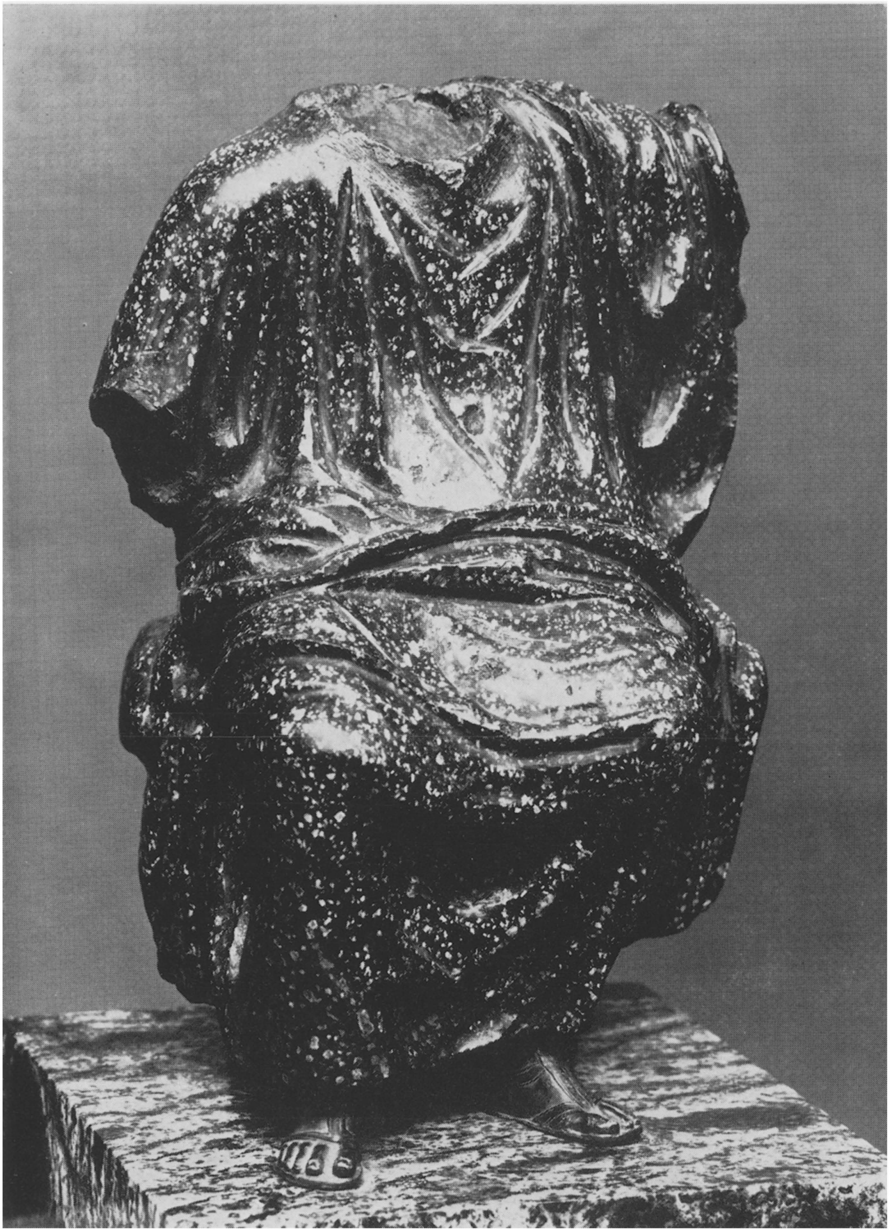
44

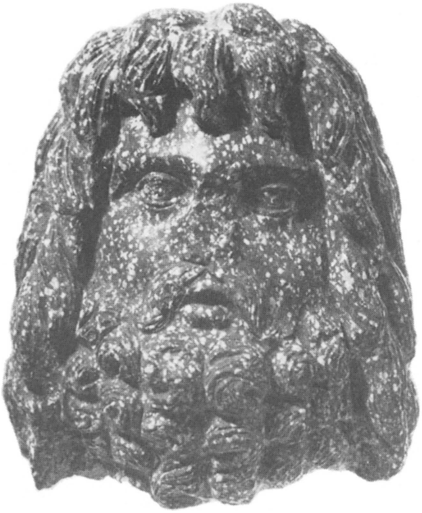


45

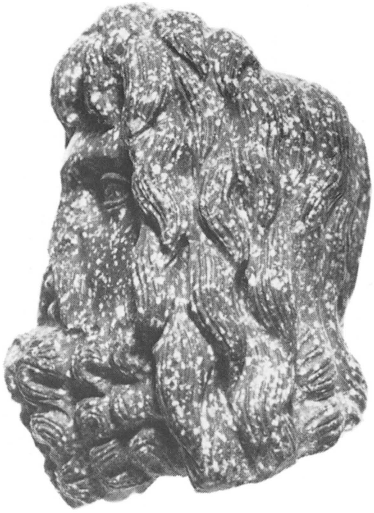


46

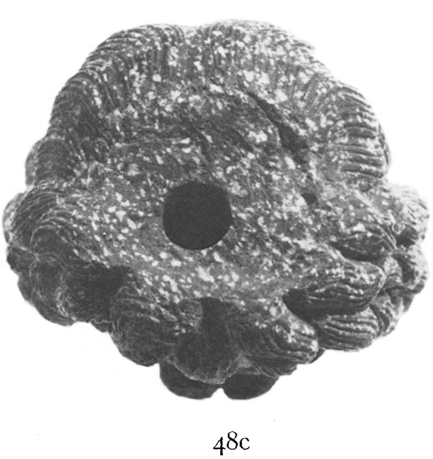




48a

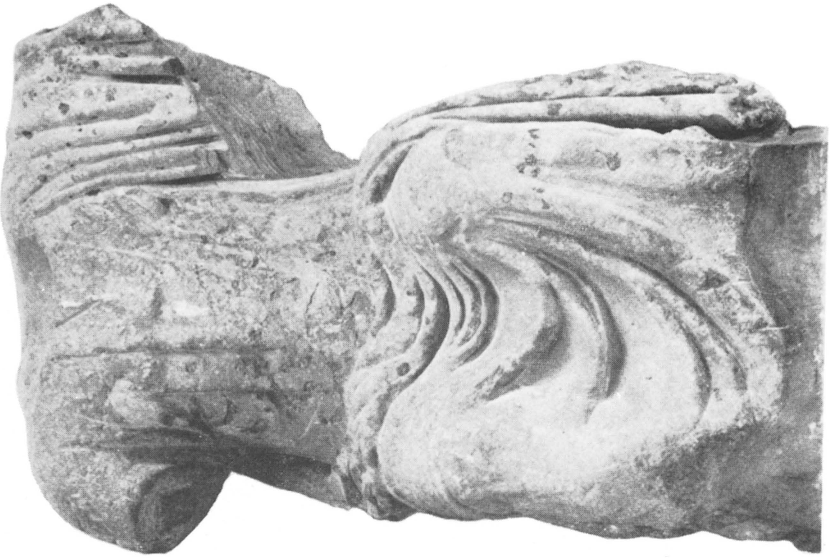


48b

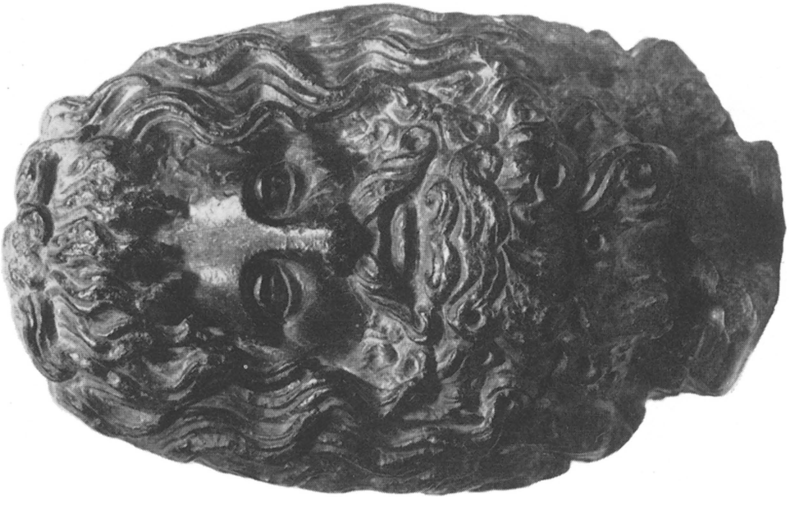


48c

Tafel XXXIII

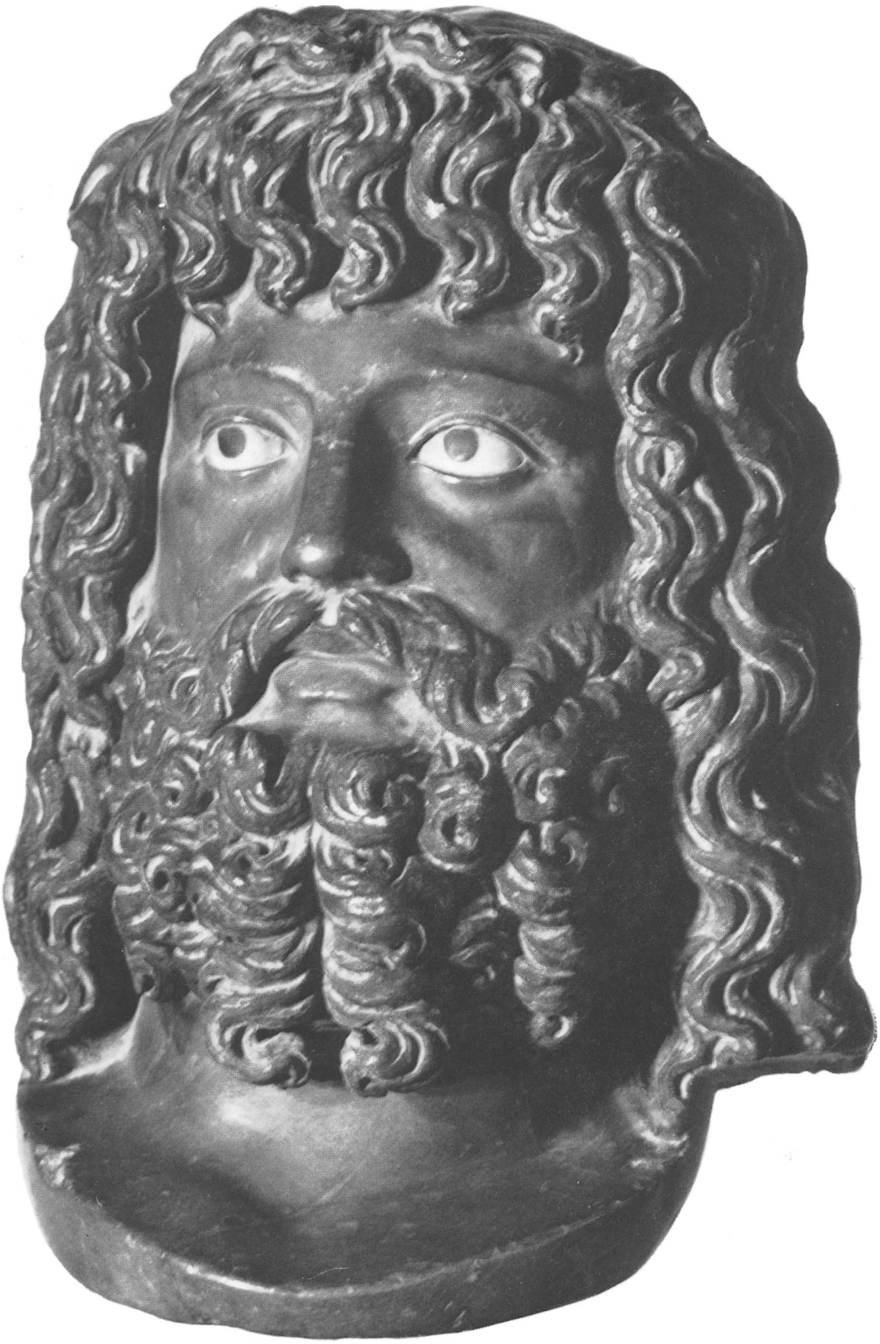


50

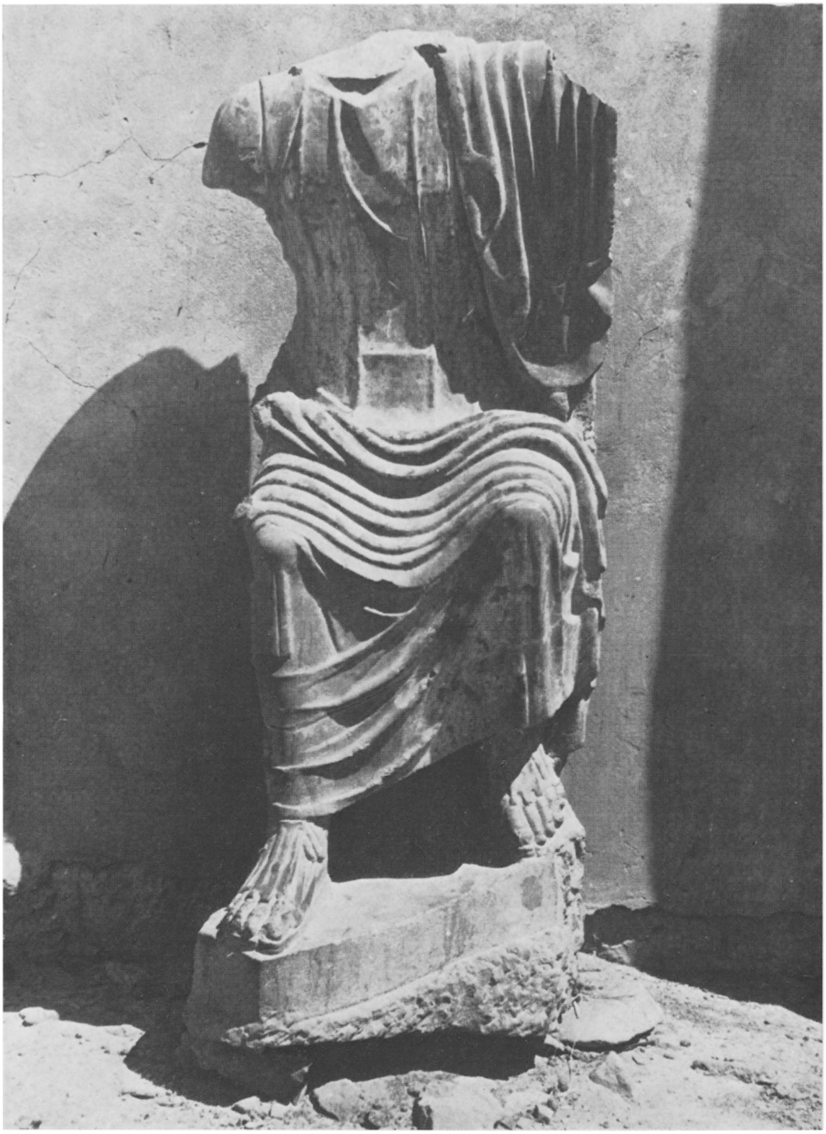


49

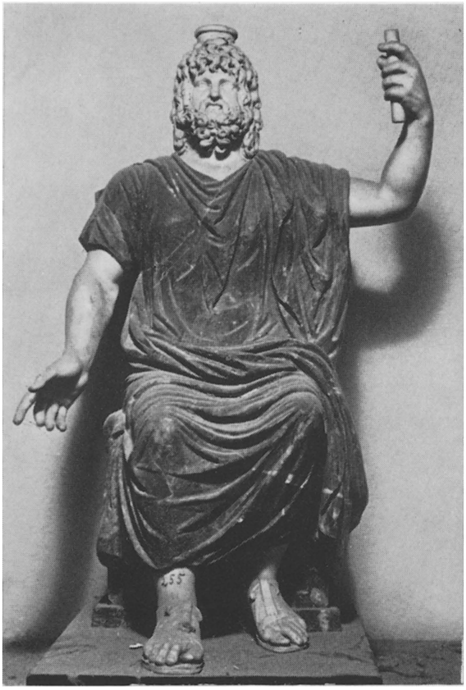
TAFEL XXXIV



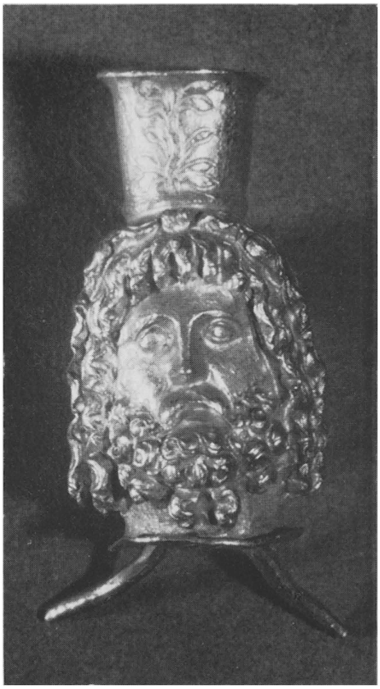
51



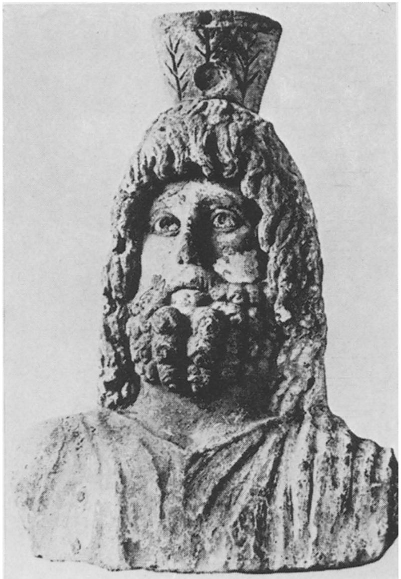
52



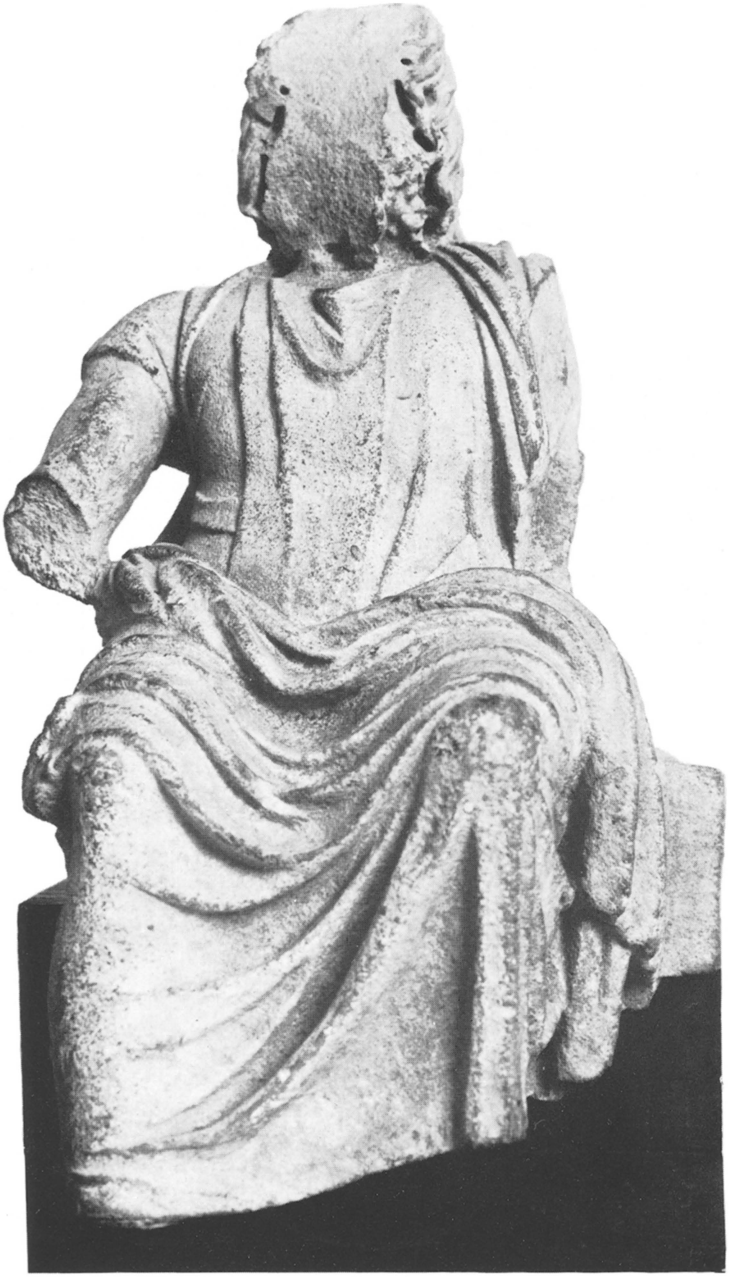
53



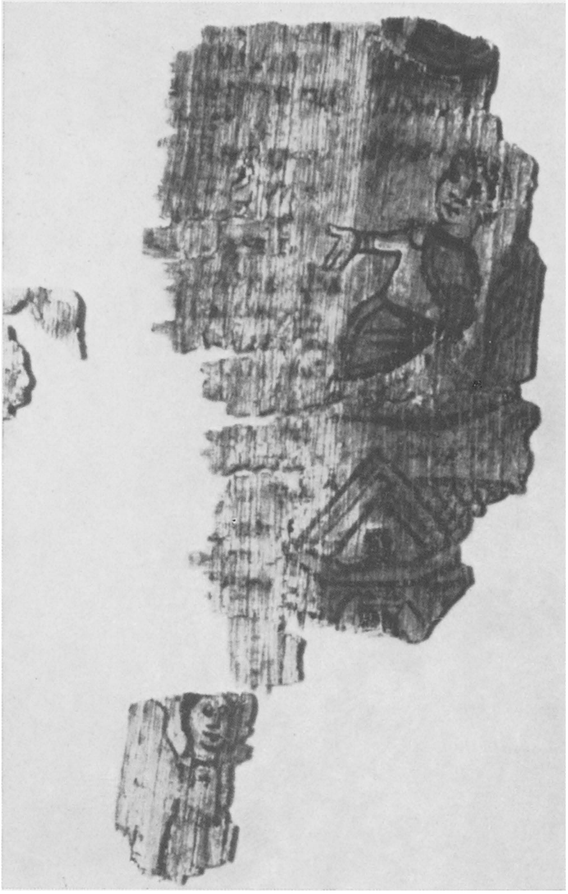
54



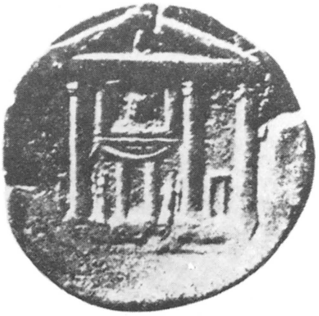
55



TAFEL XXXVIII

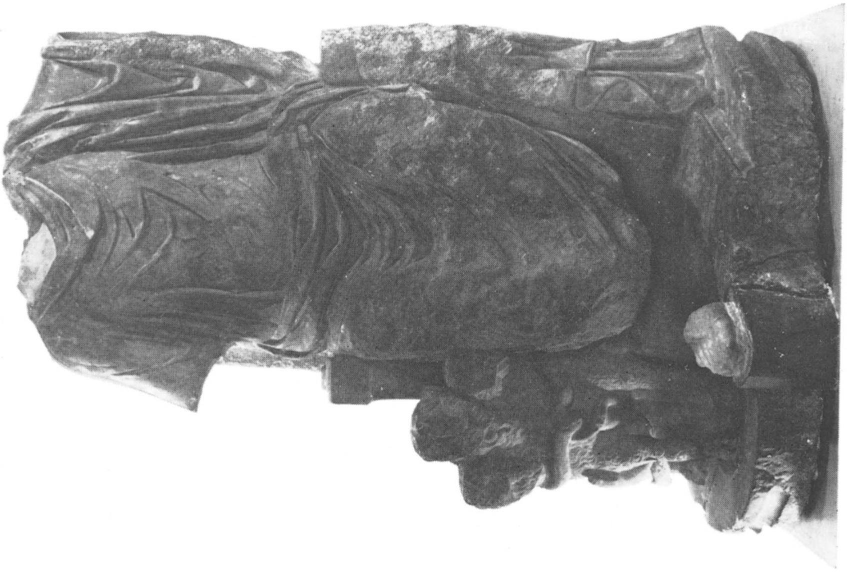


57

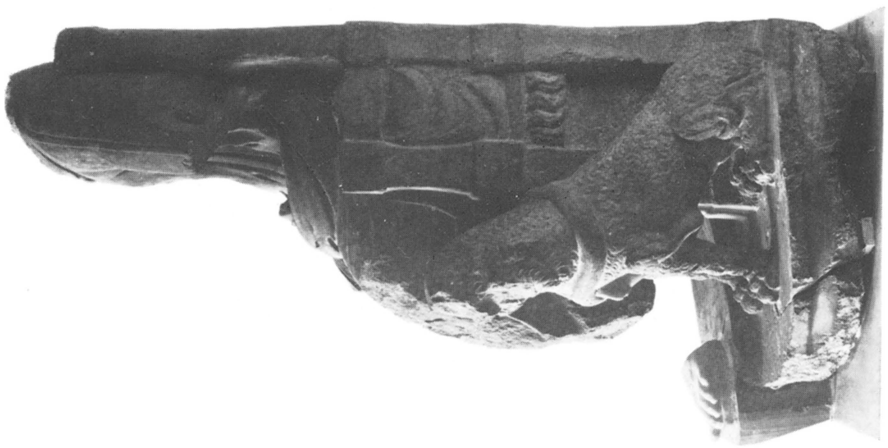


58

TAFEL XXXIX

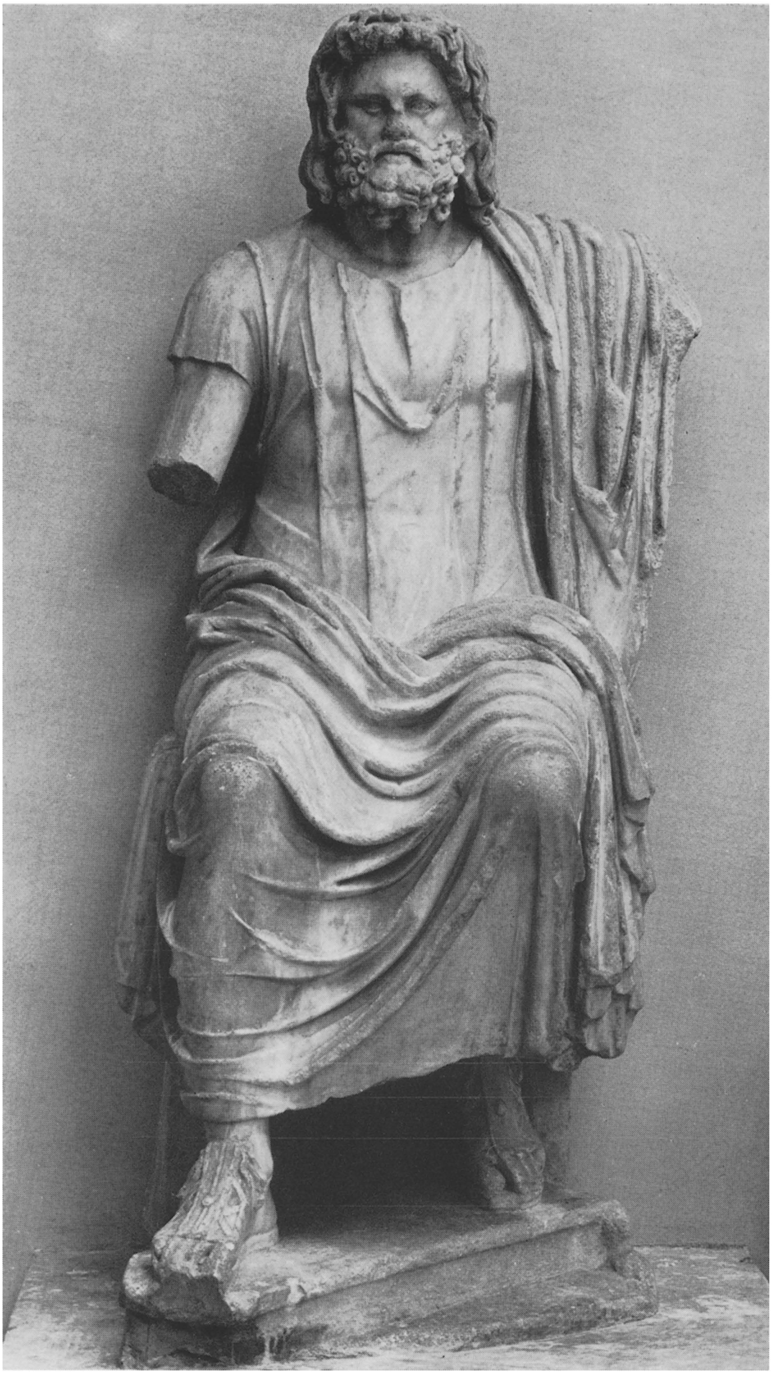


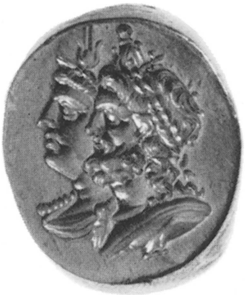
59a



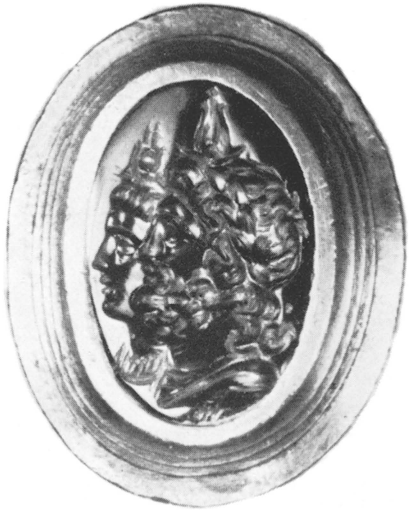
59b

Tafel XL

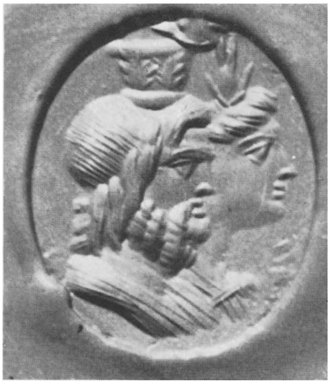




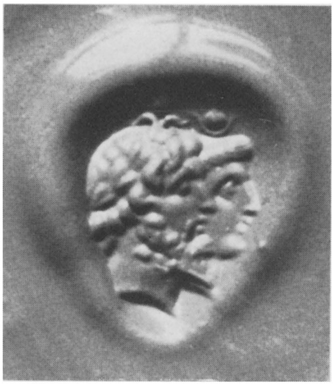
61



62

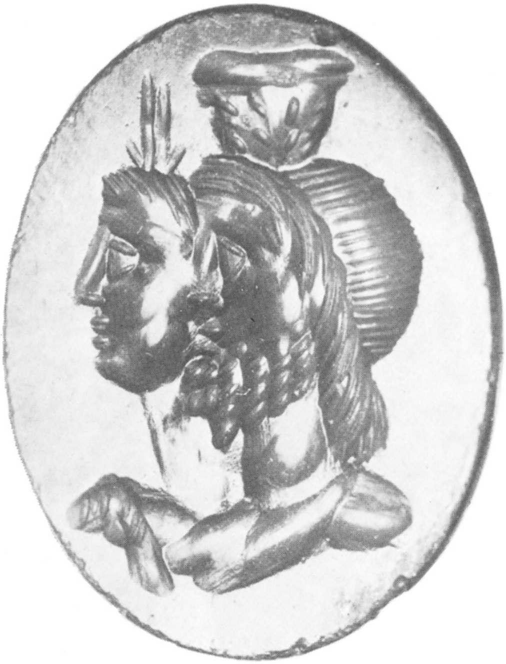


63

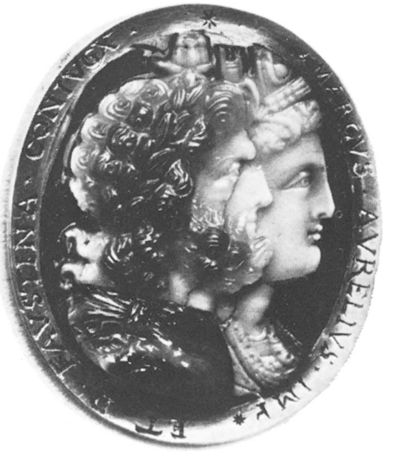


64

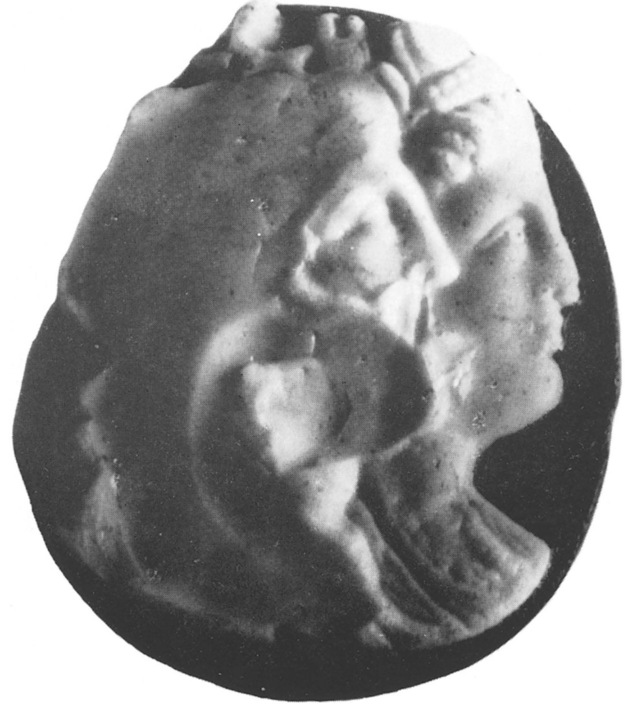
Tafel XLII



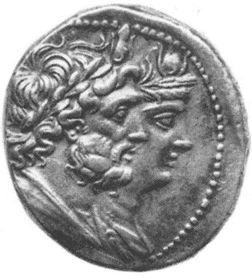
65

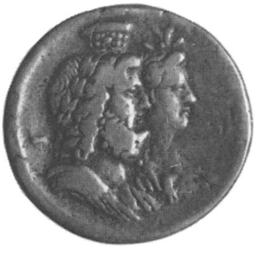

MARCVS · AVRELIVS · IMP
ET · D · FAVSTINA · CONIVGI

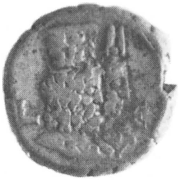
66

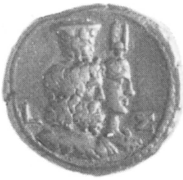


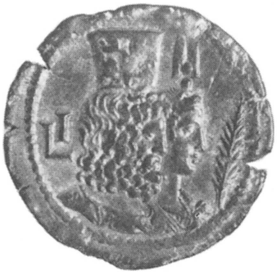
67

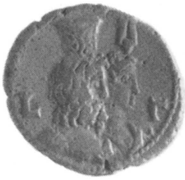

68

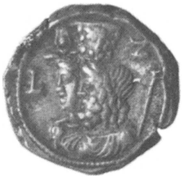

69

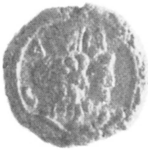

70

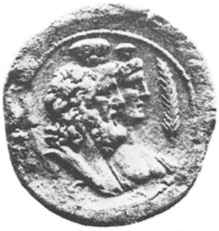

71

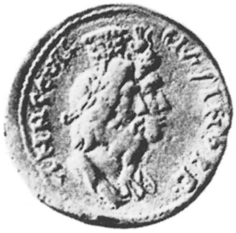

72


73

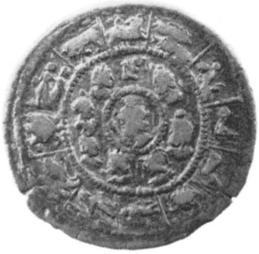

74


75

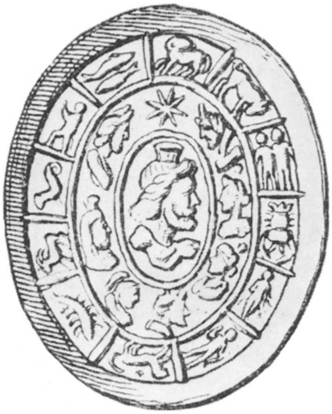

76



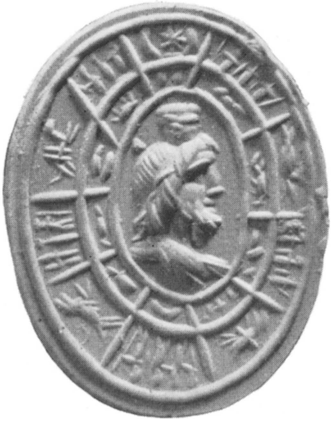
77



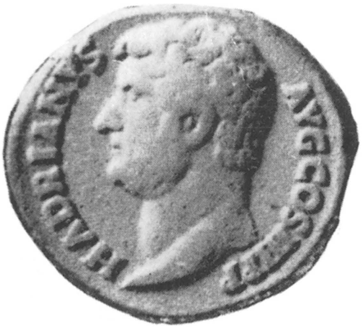
78



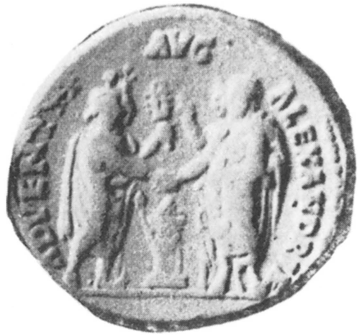
79



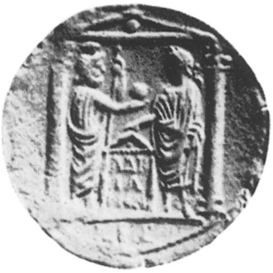
80



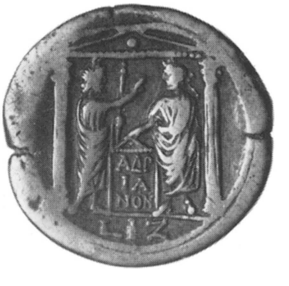
81a



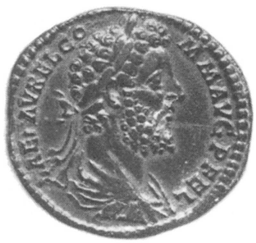
81b



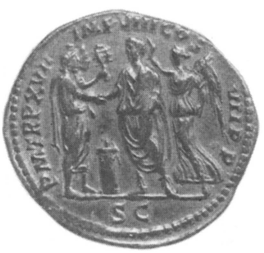
82



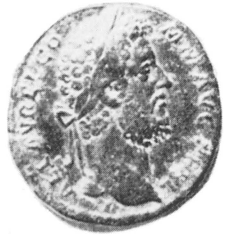
83



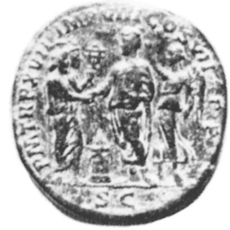
84a



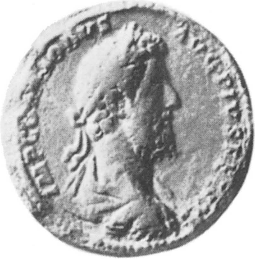
84b



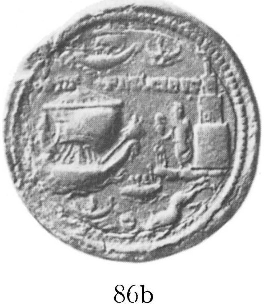
85a



85b

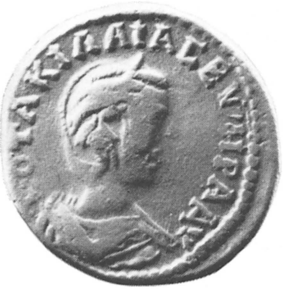


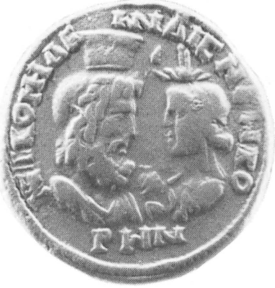
86a

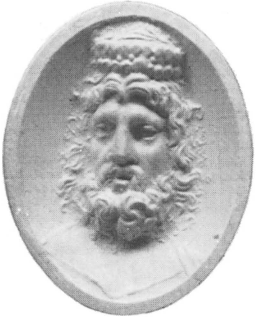


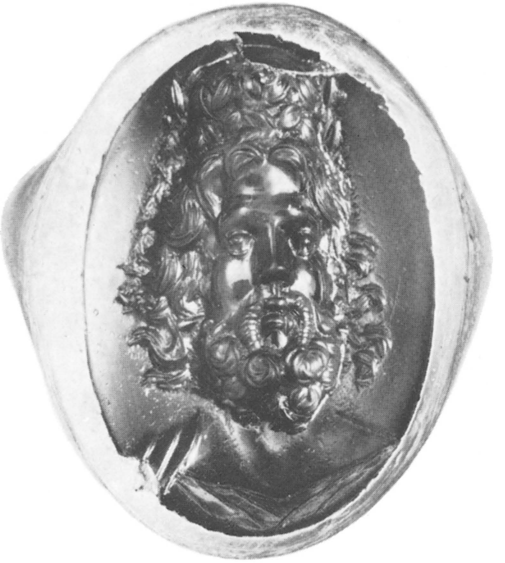
86b

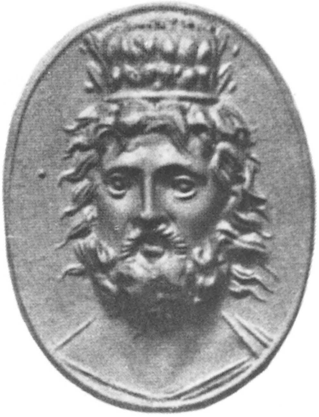
Tafel XLVI

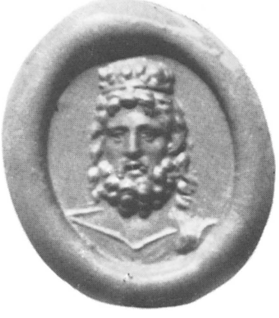

87a

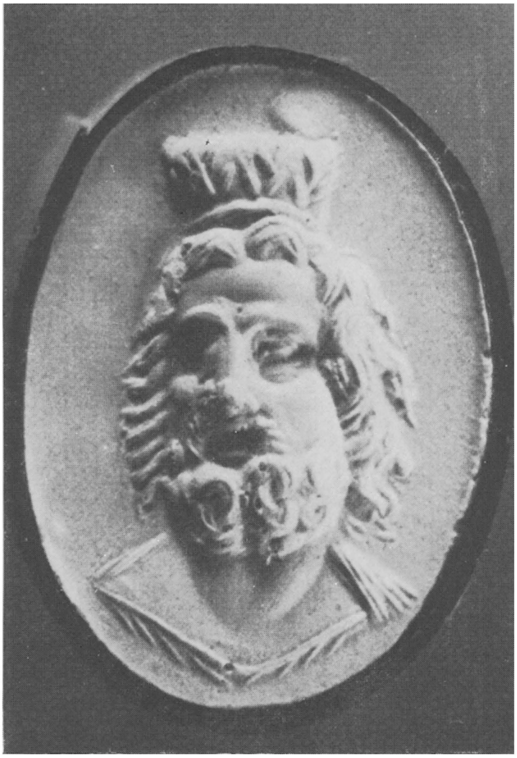

87b


88

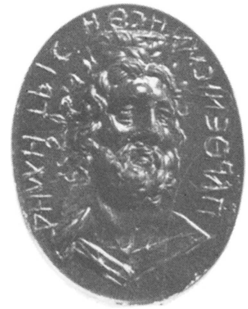

89


91

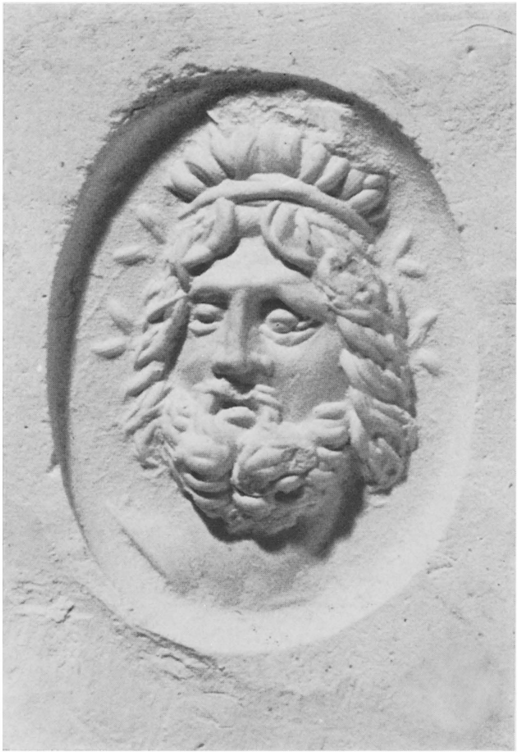

90



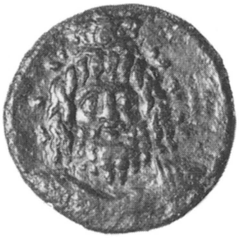
92



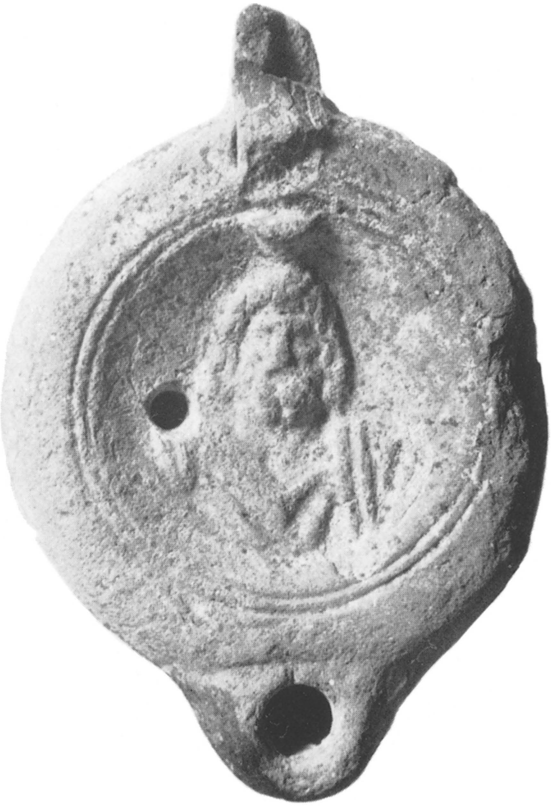
93



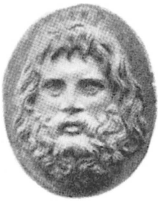
94



95

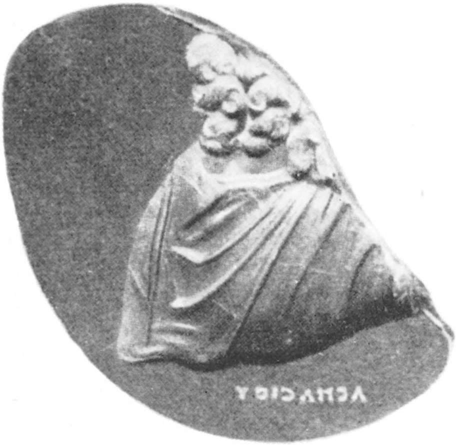


96

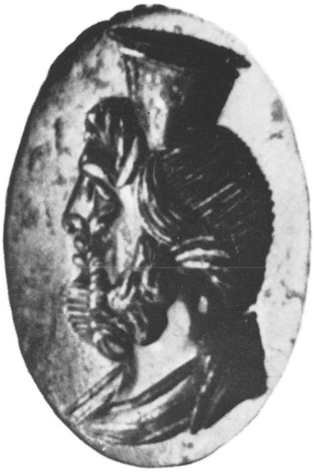


97

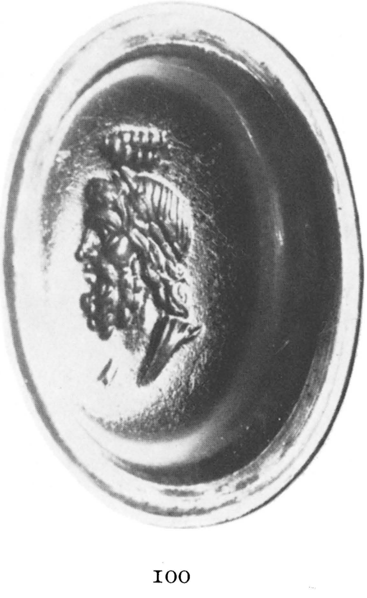
TAFEL L



98

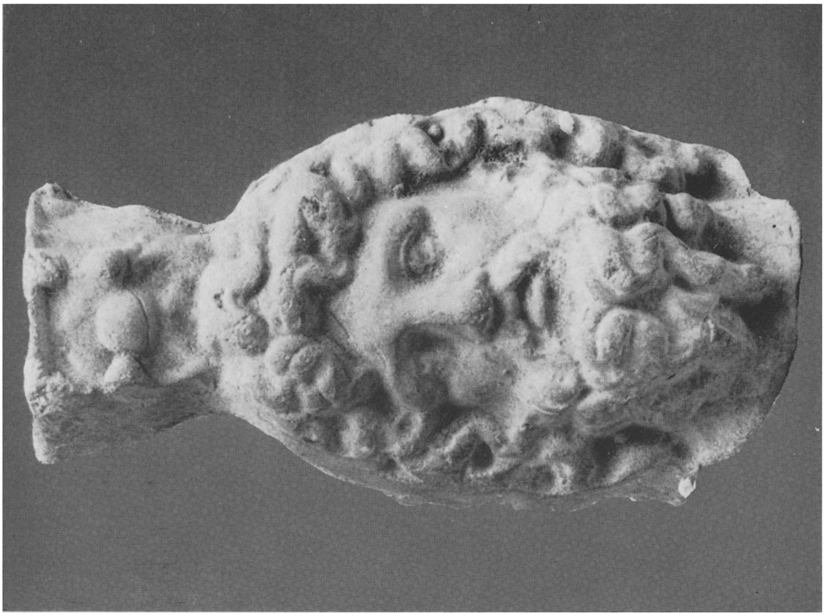


99

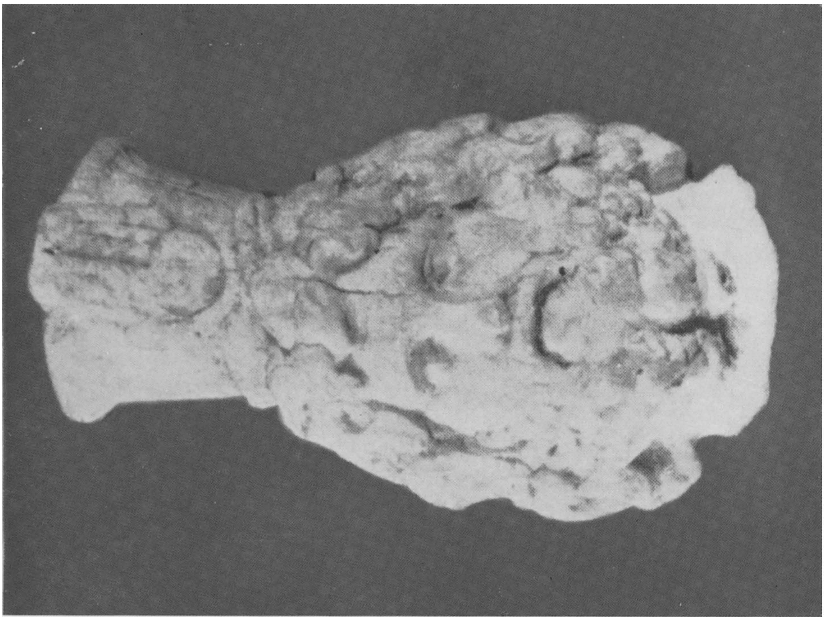


100

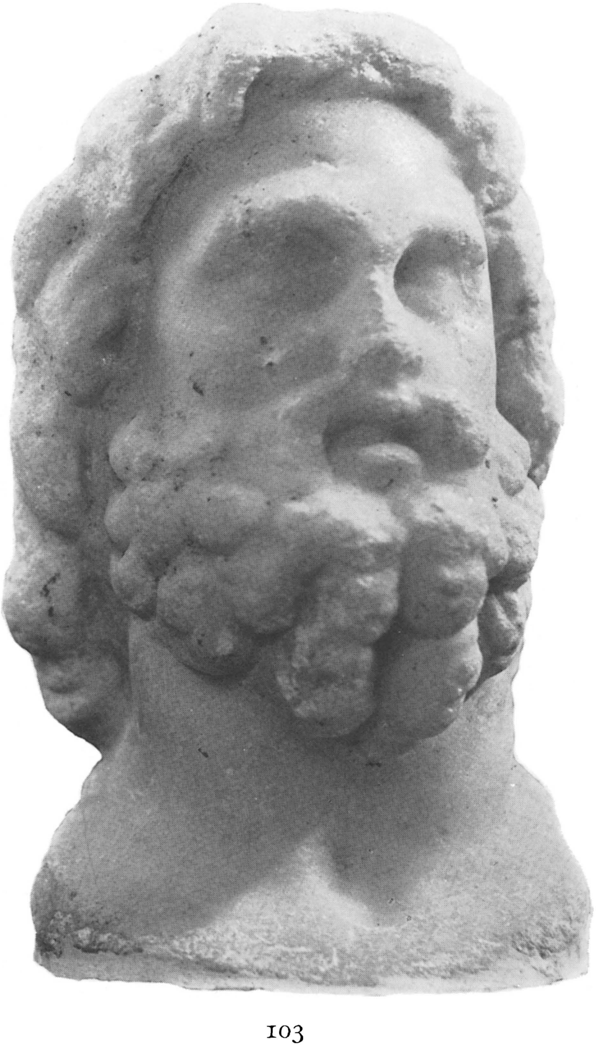
TAFEL LI



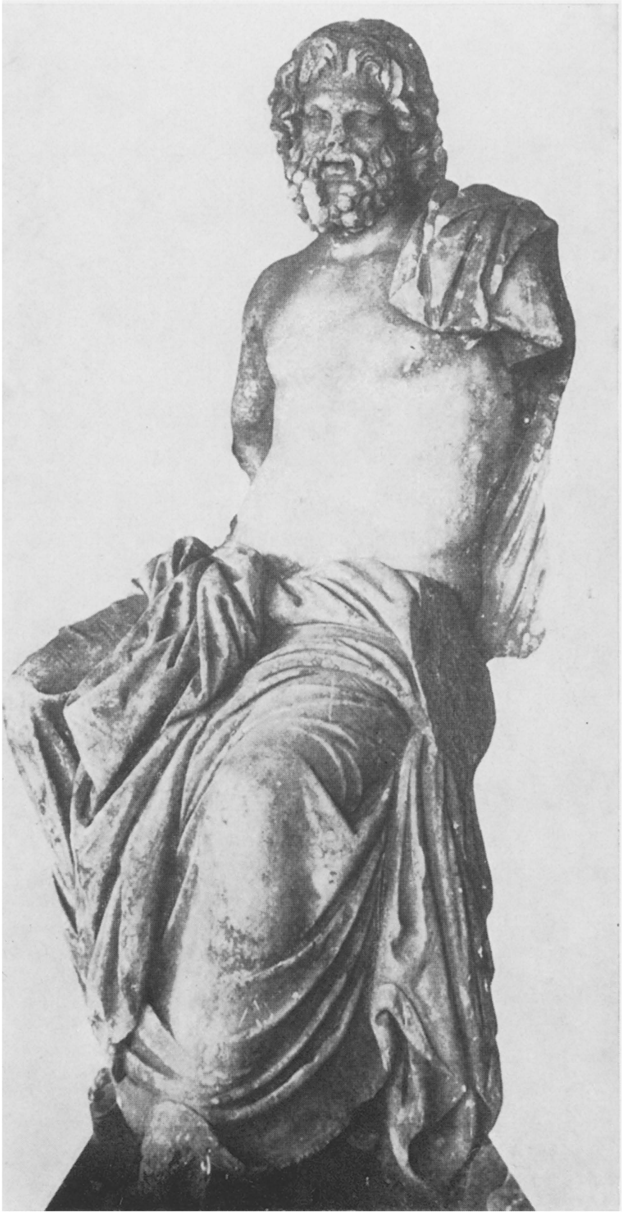
102



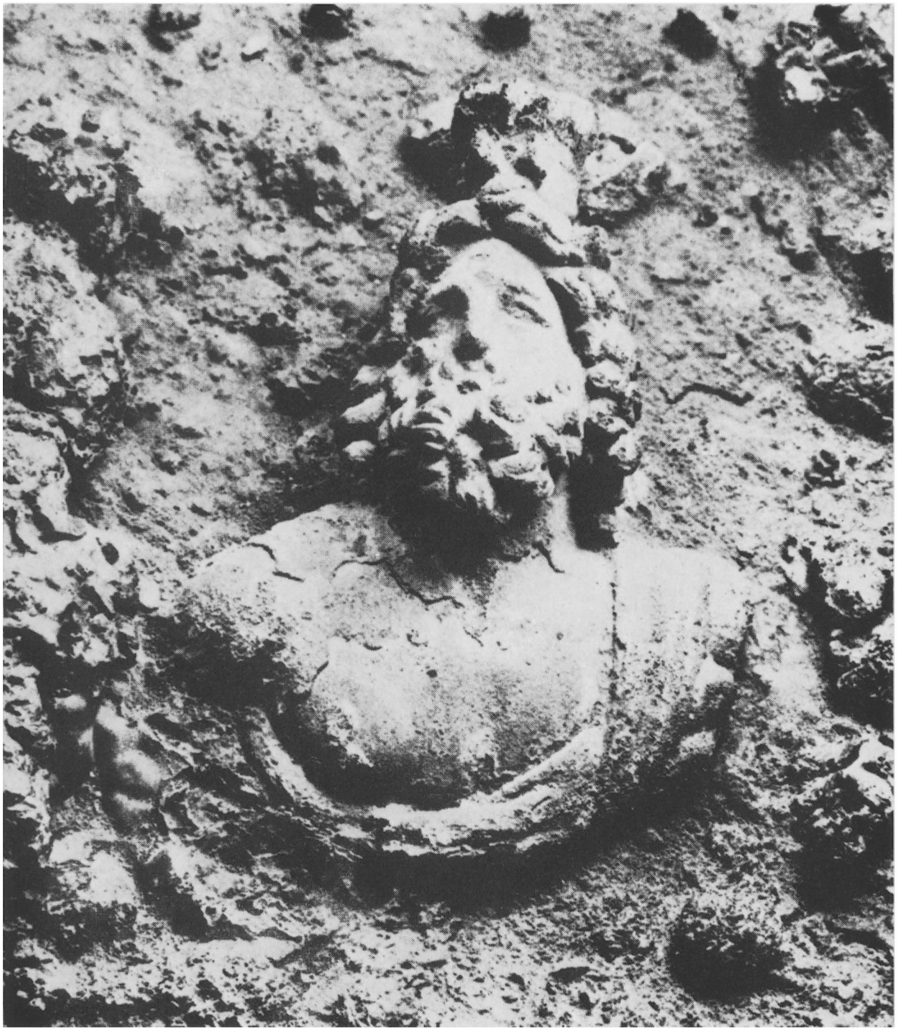
101

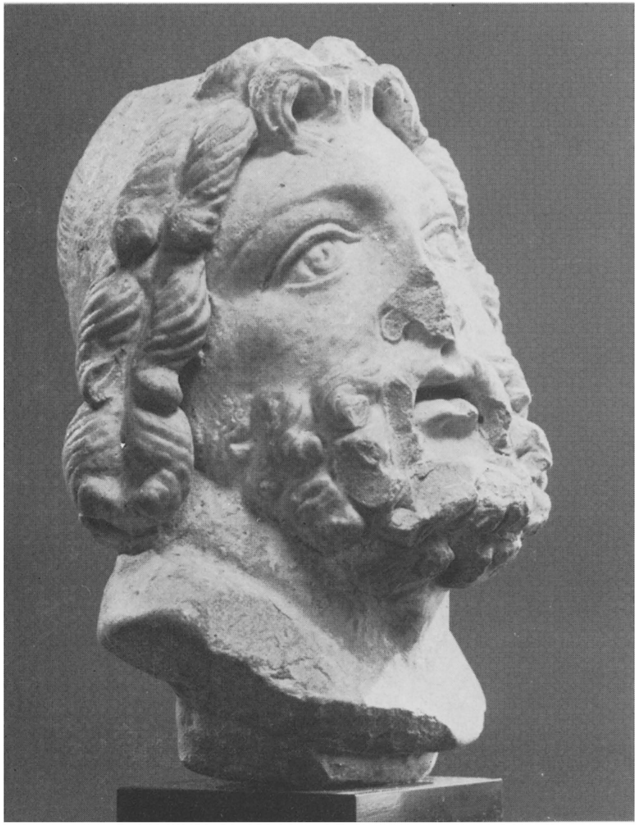


103

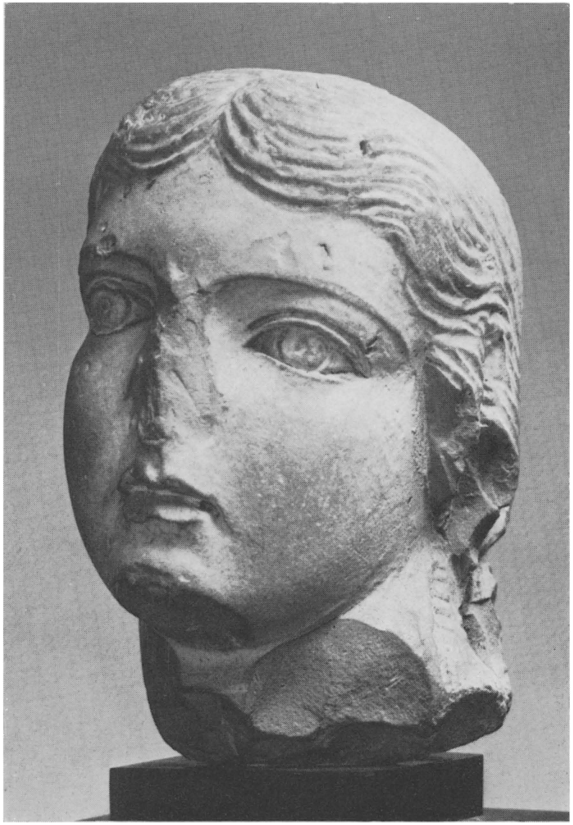


TAFEL LIV

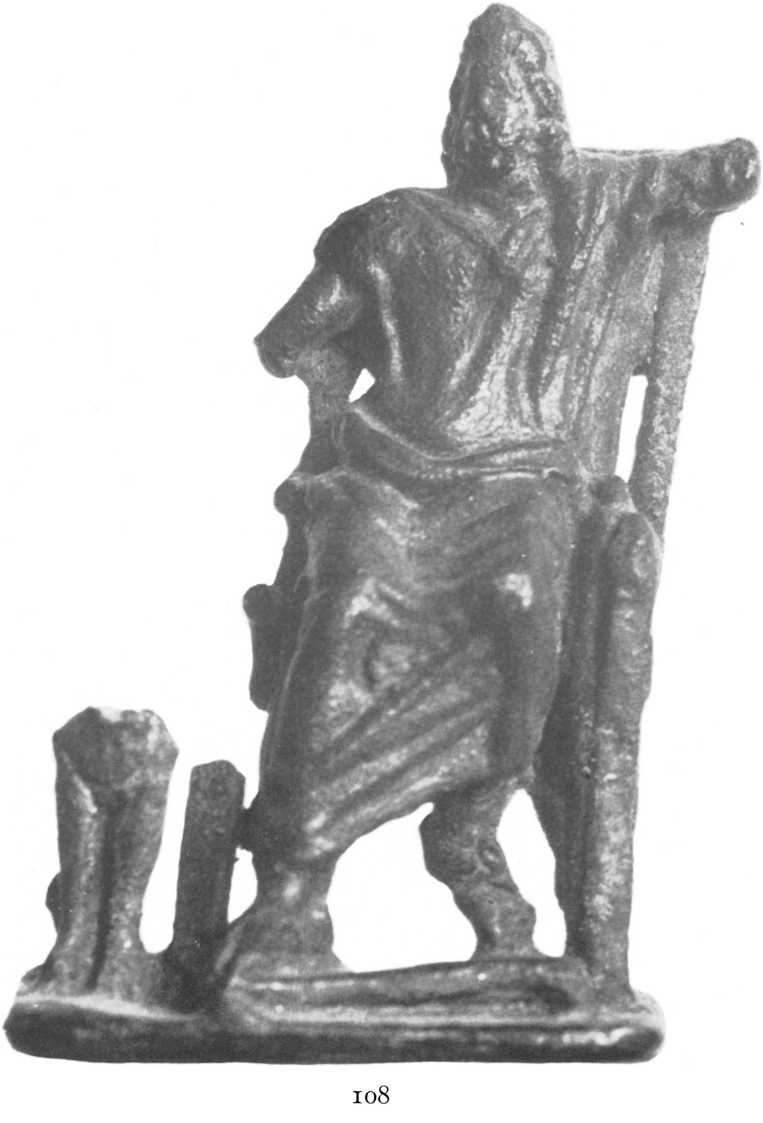




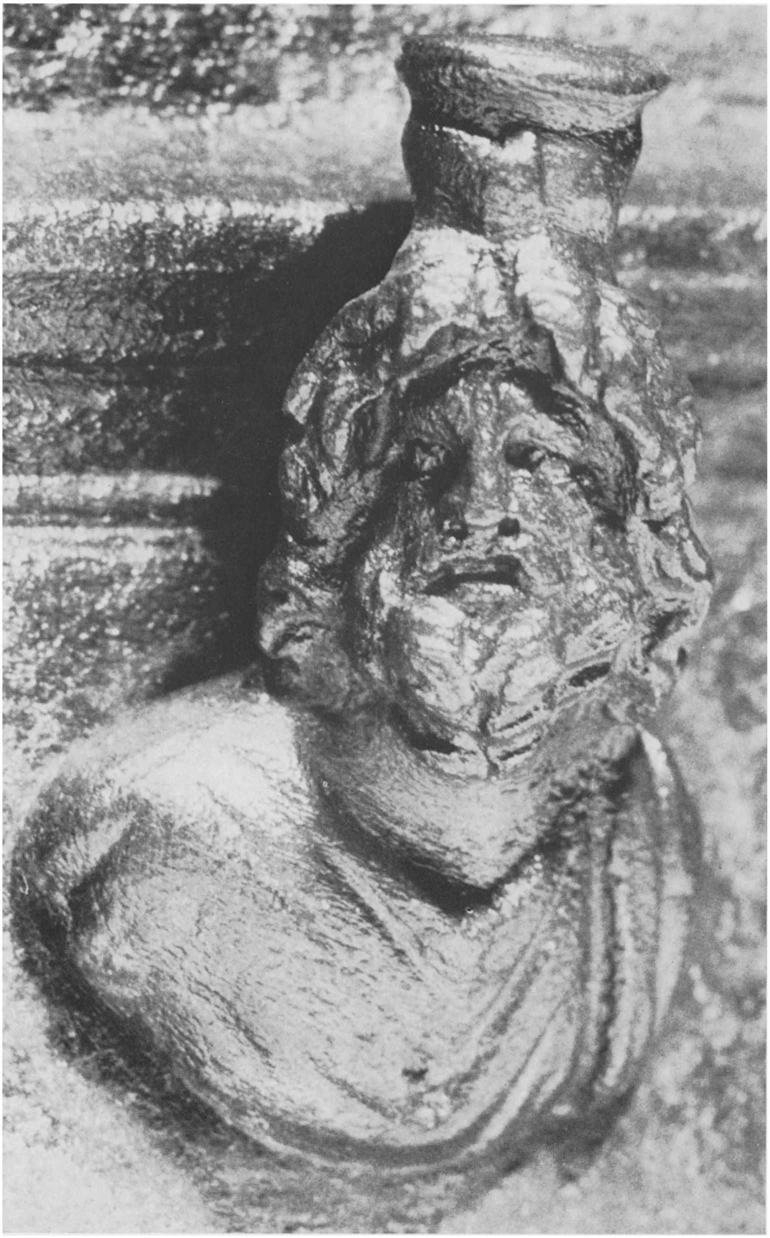
106

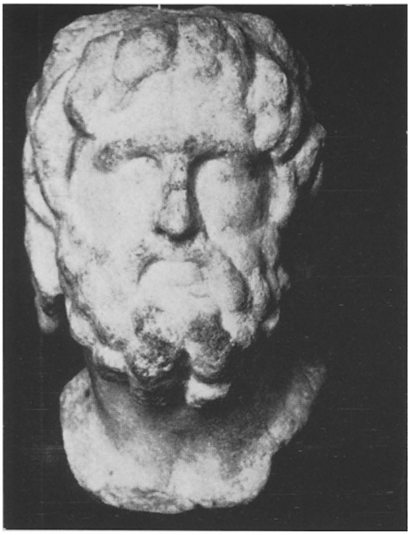


107

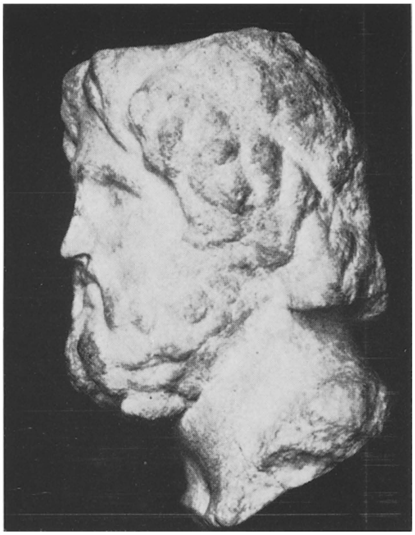


108

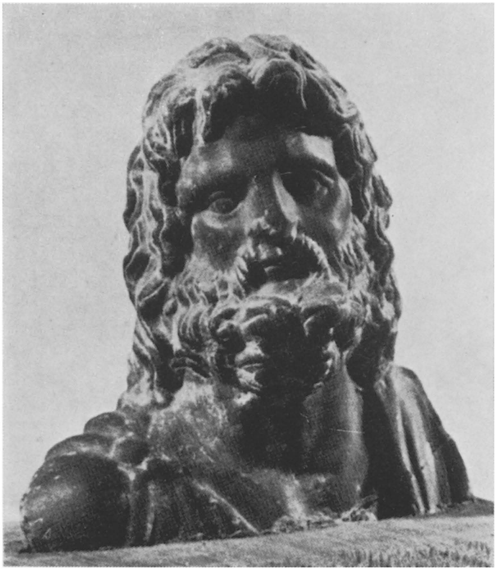




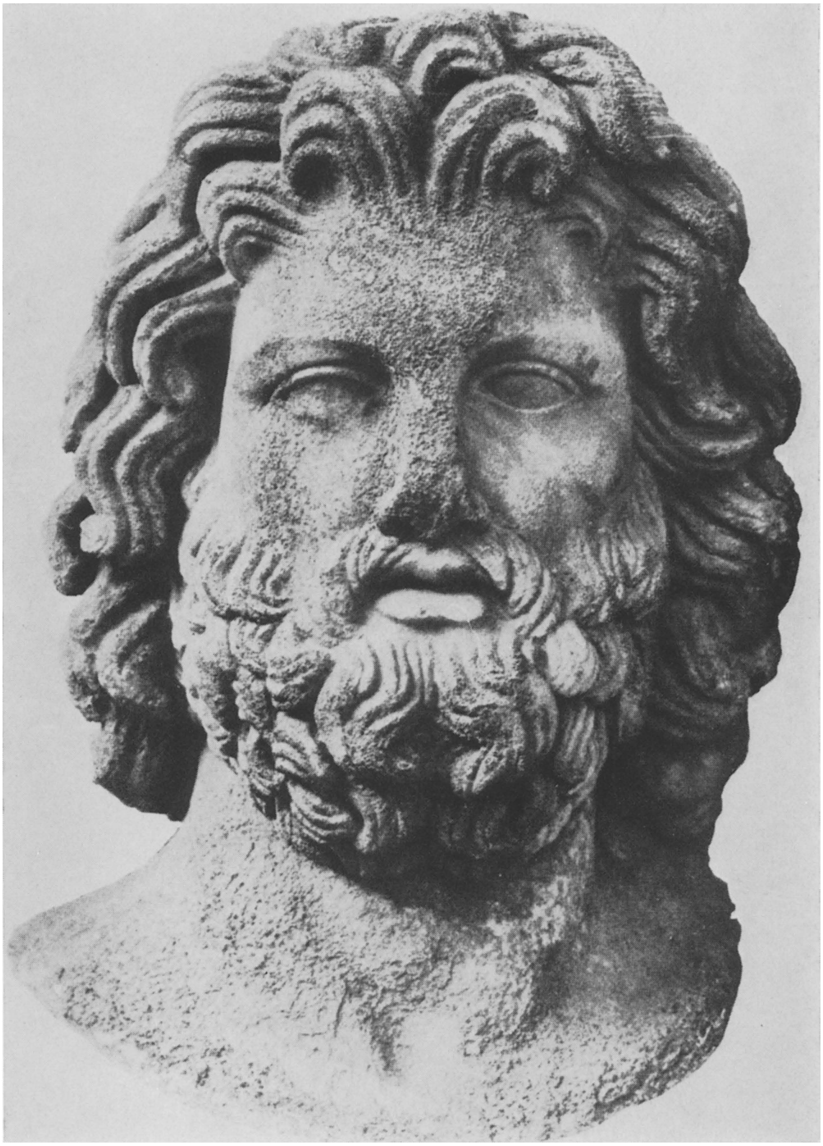
110a



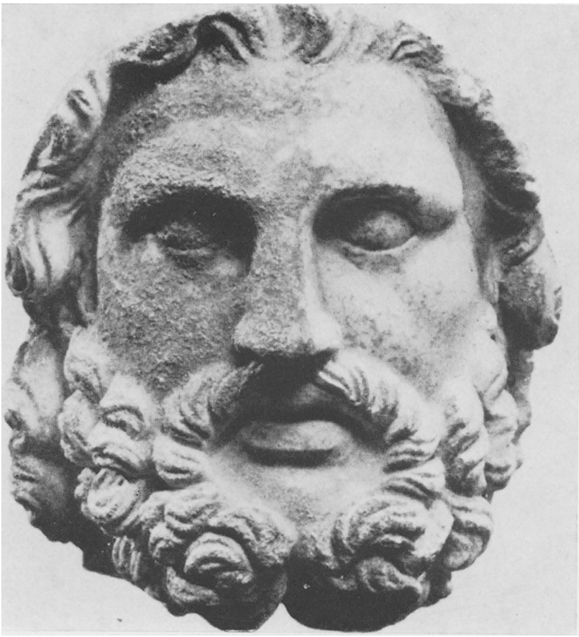
110b



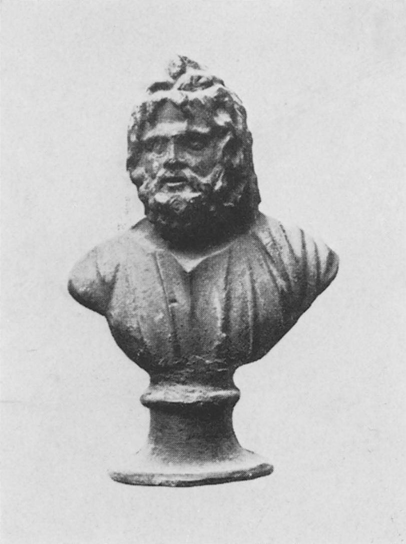
111



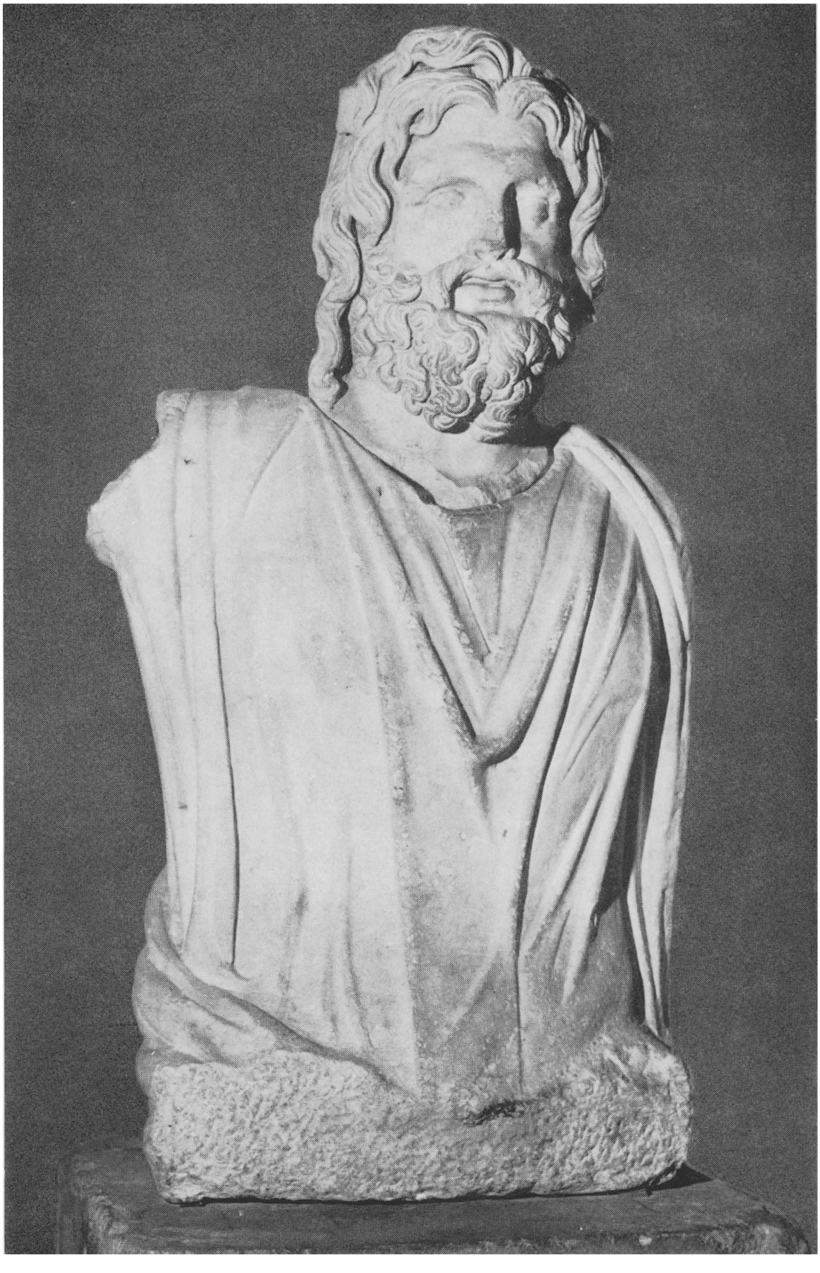
112



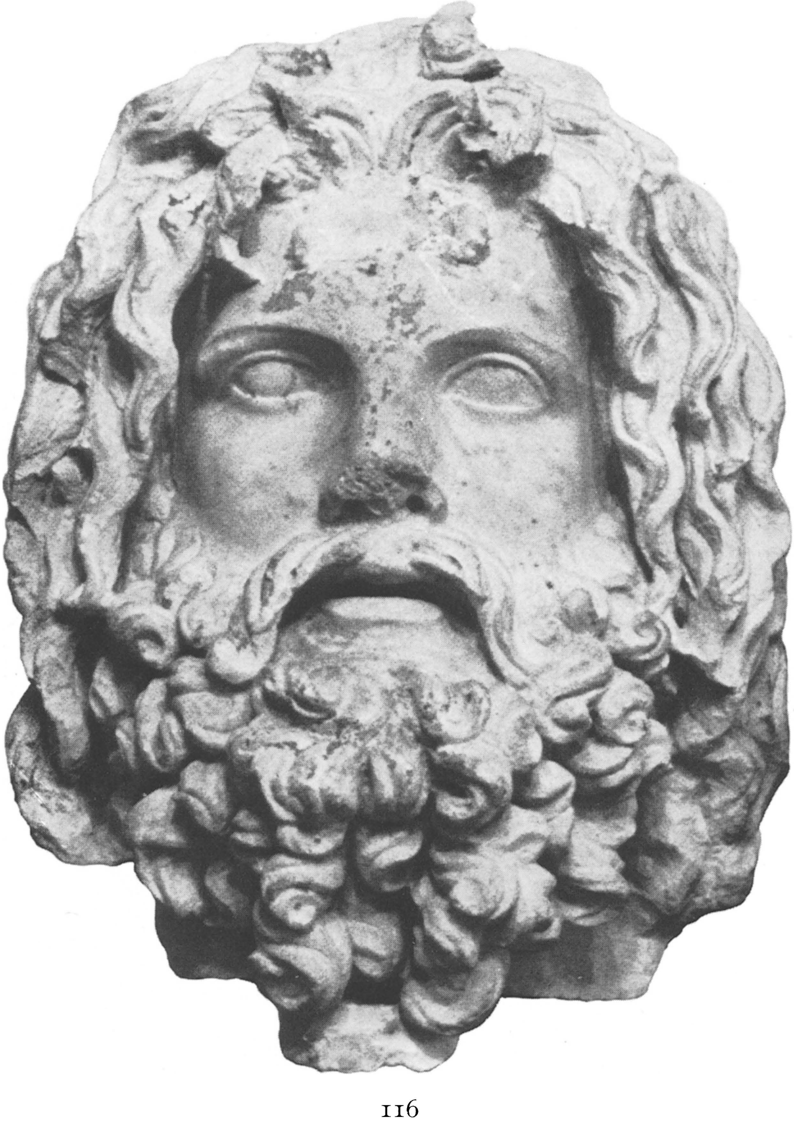
113



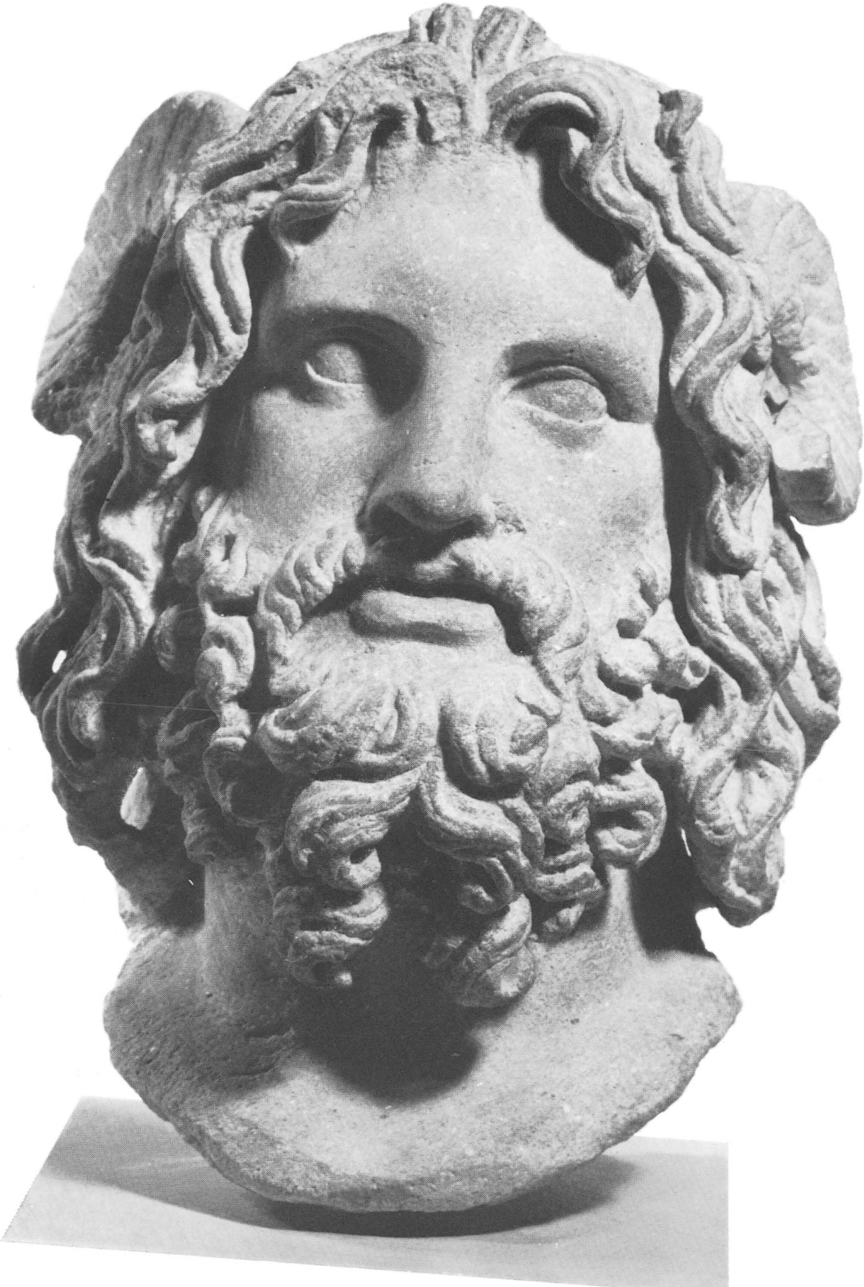
114

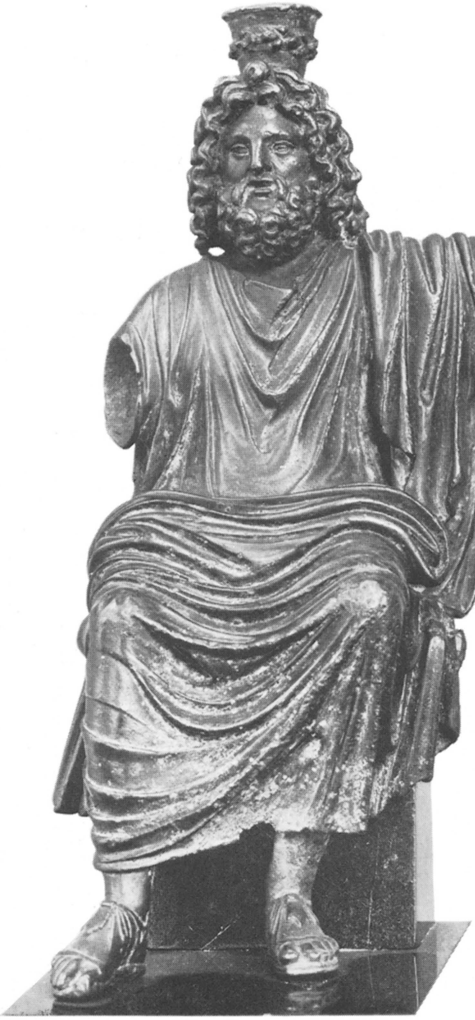


Tafel LXII

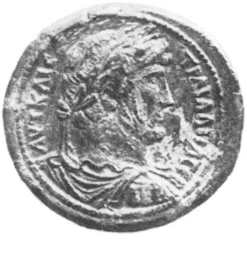


116

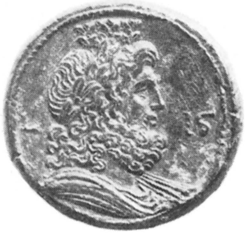




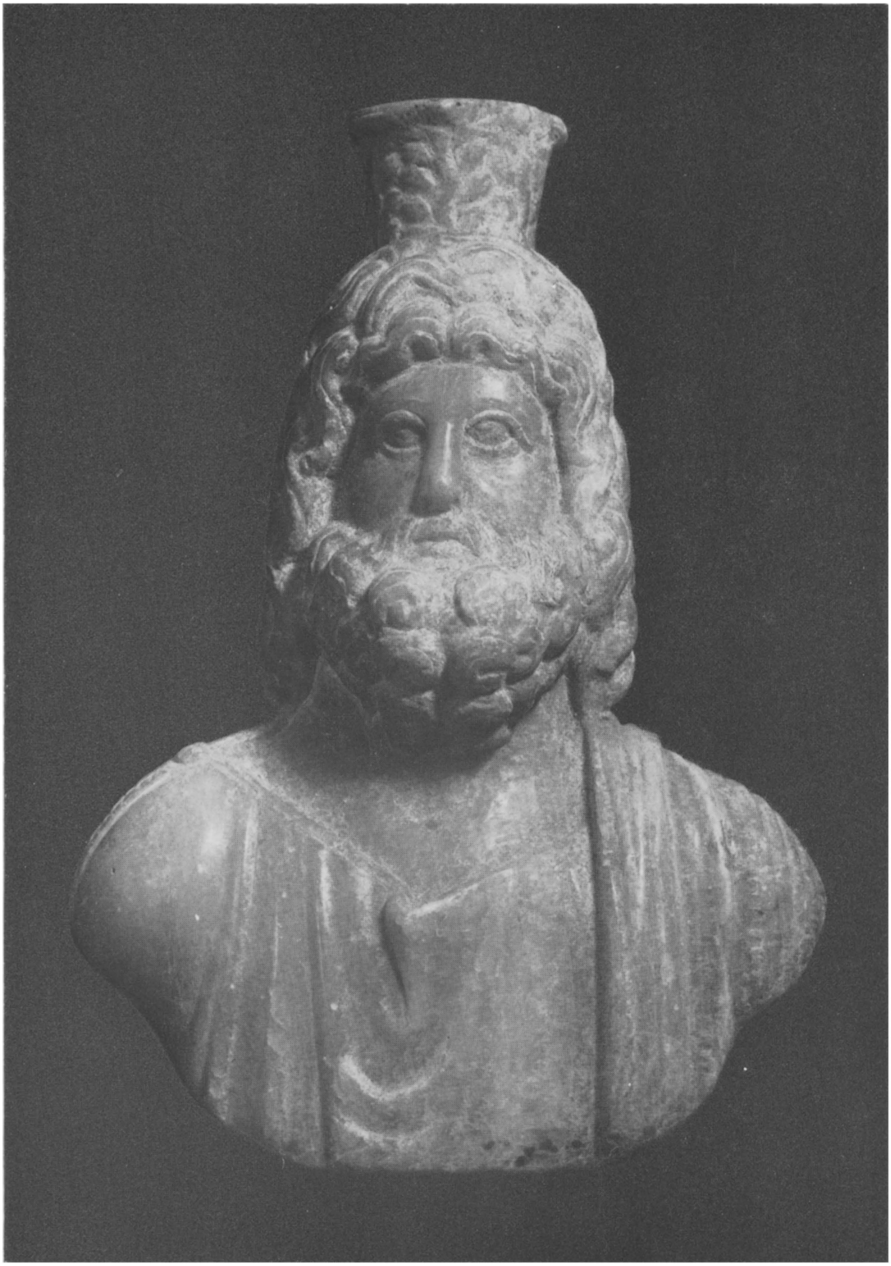
118



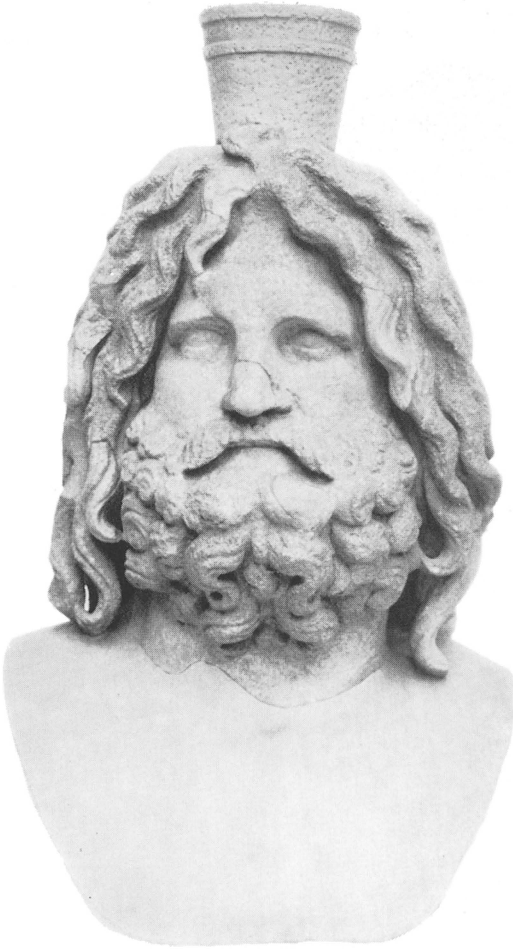
119a



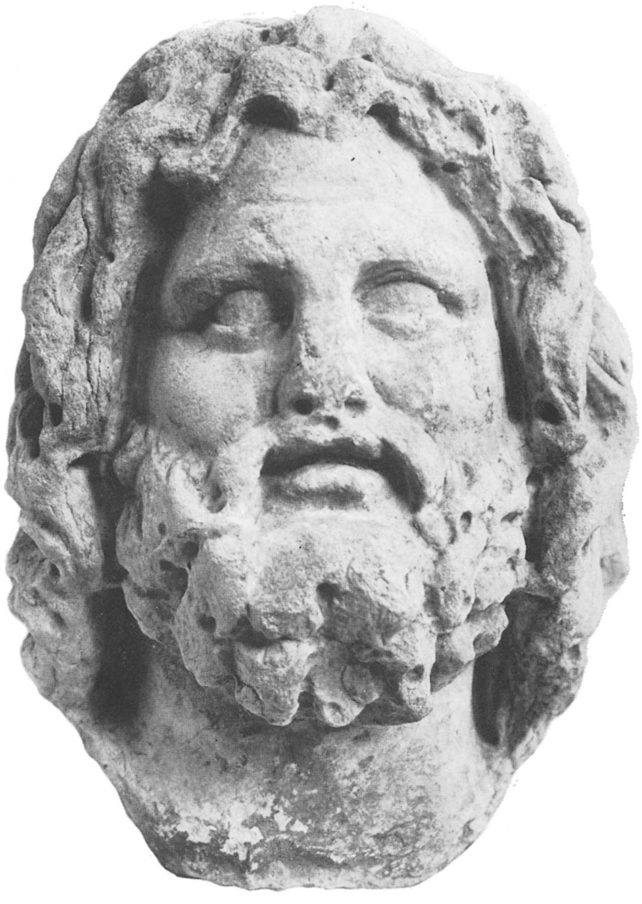
119b



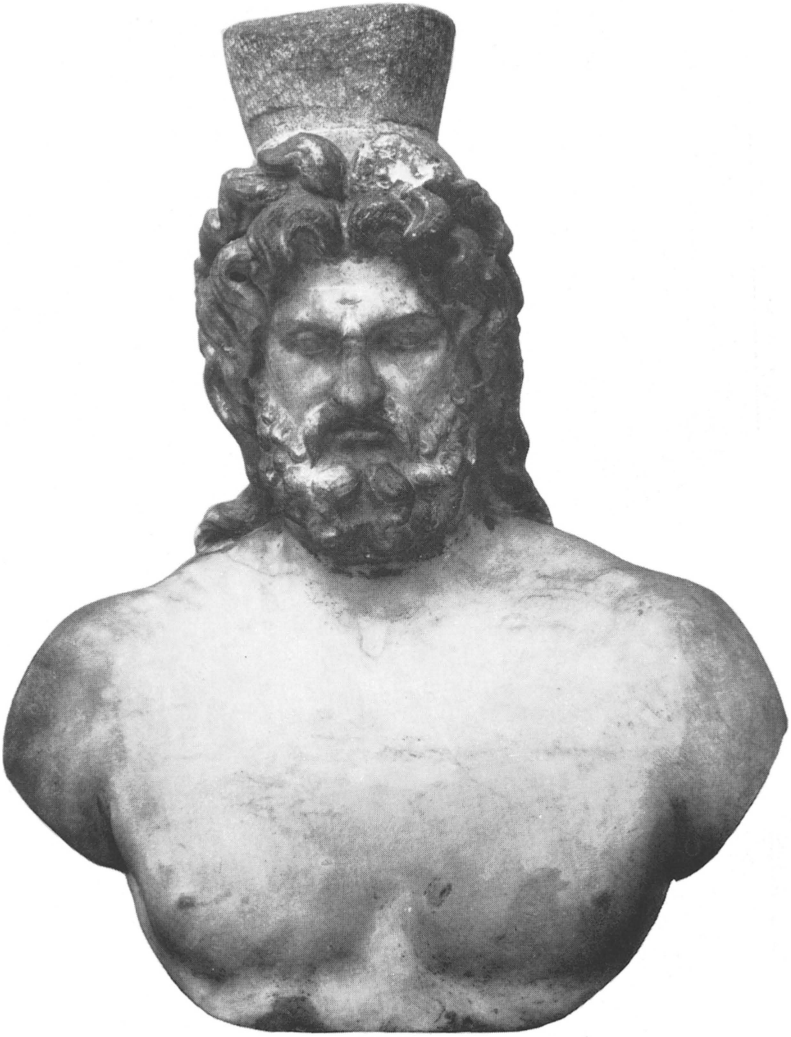
Tafel LXVI



121

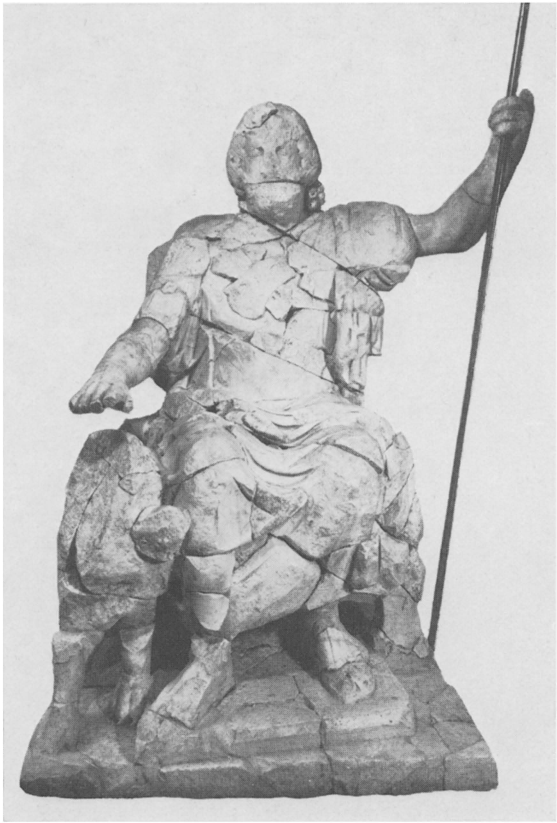


122

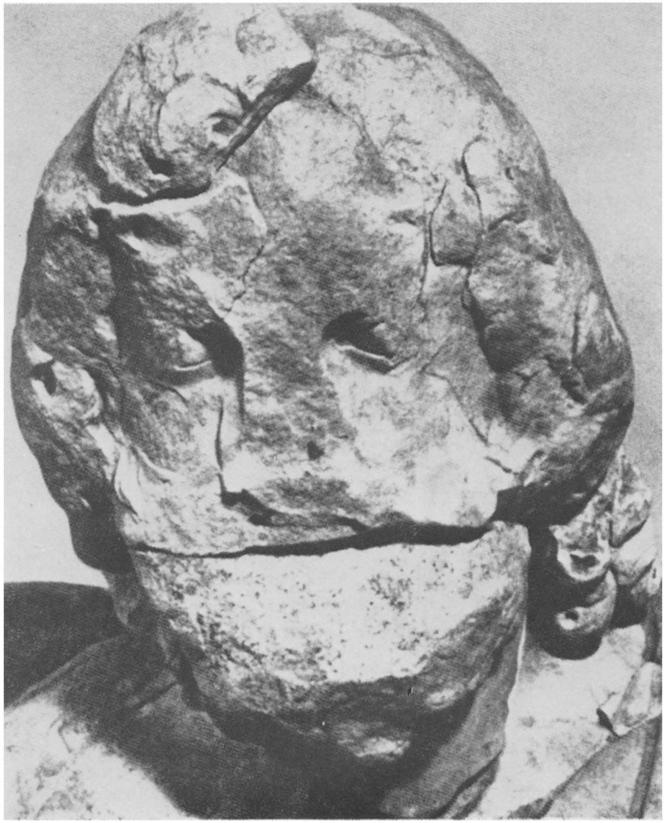


123

TAFEL LXVIII

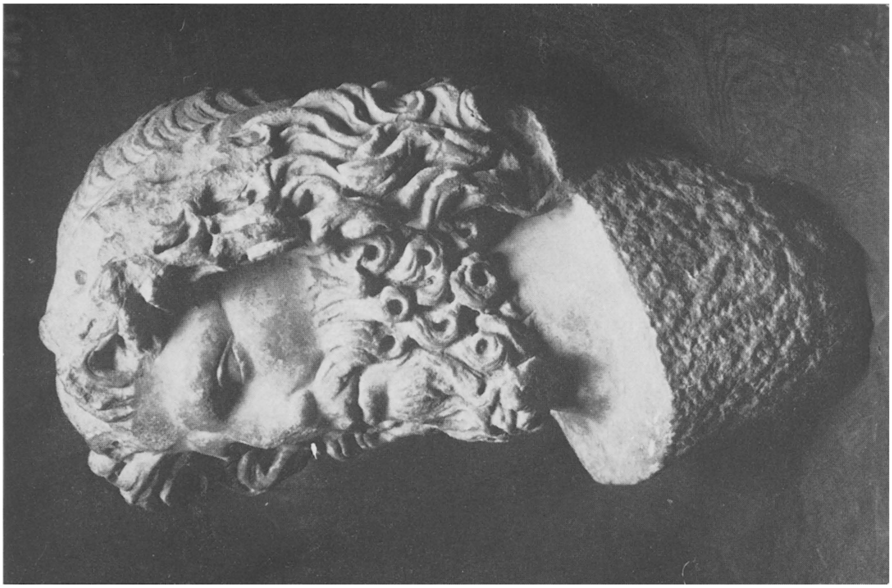


124a

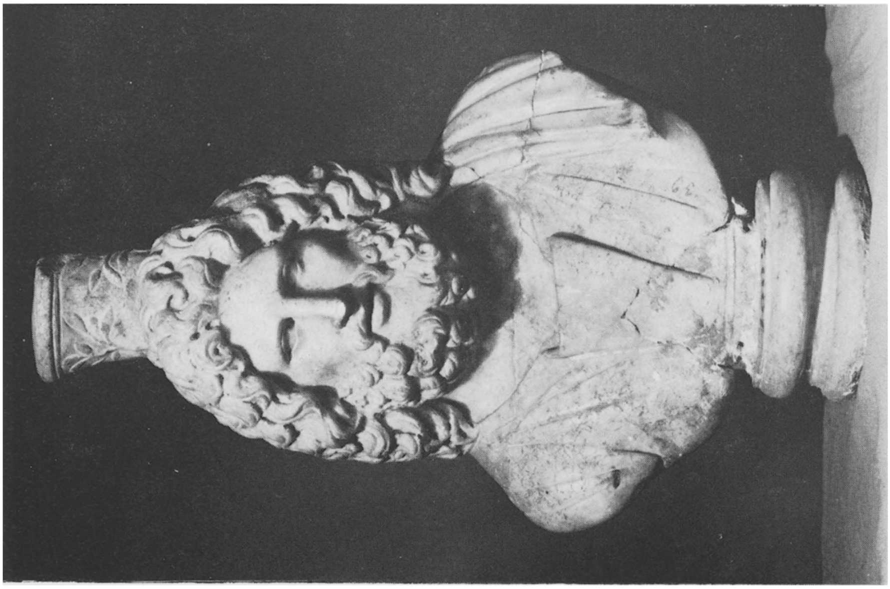


124b

Tafel LXIX

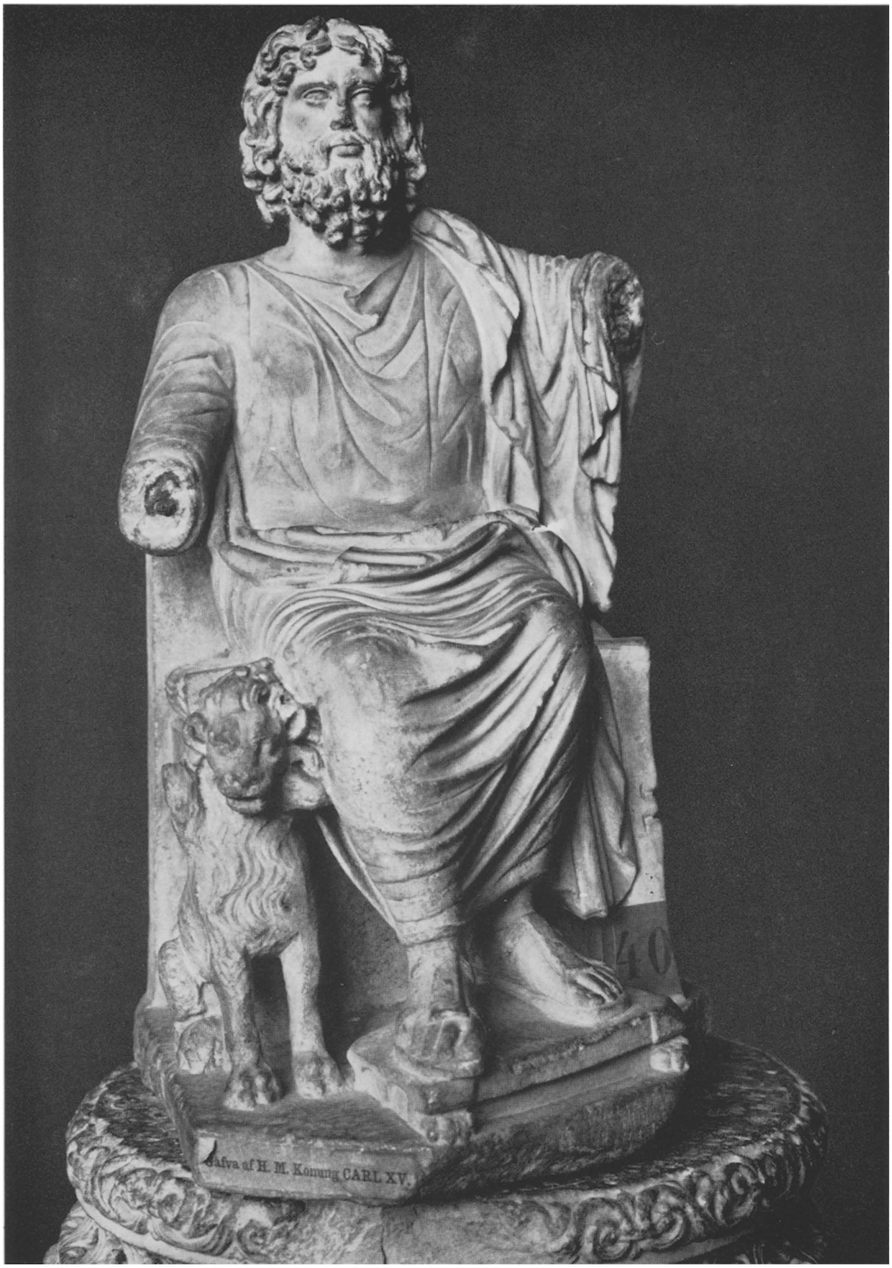


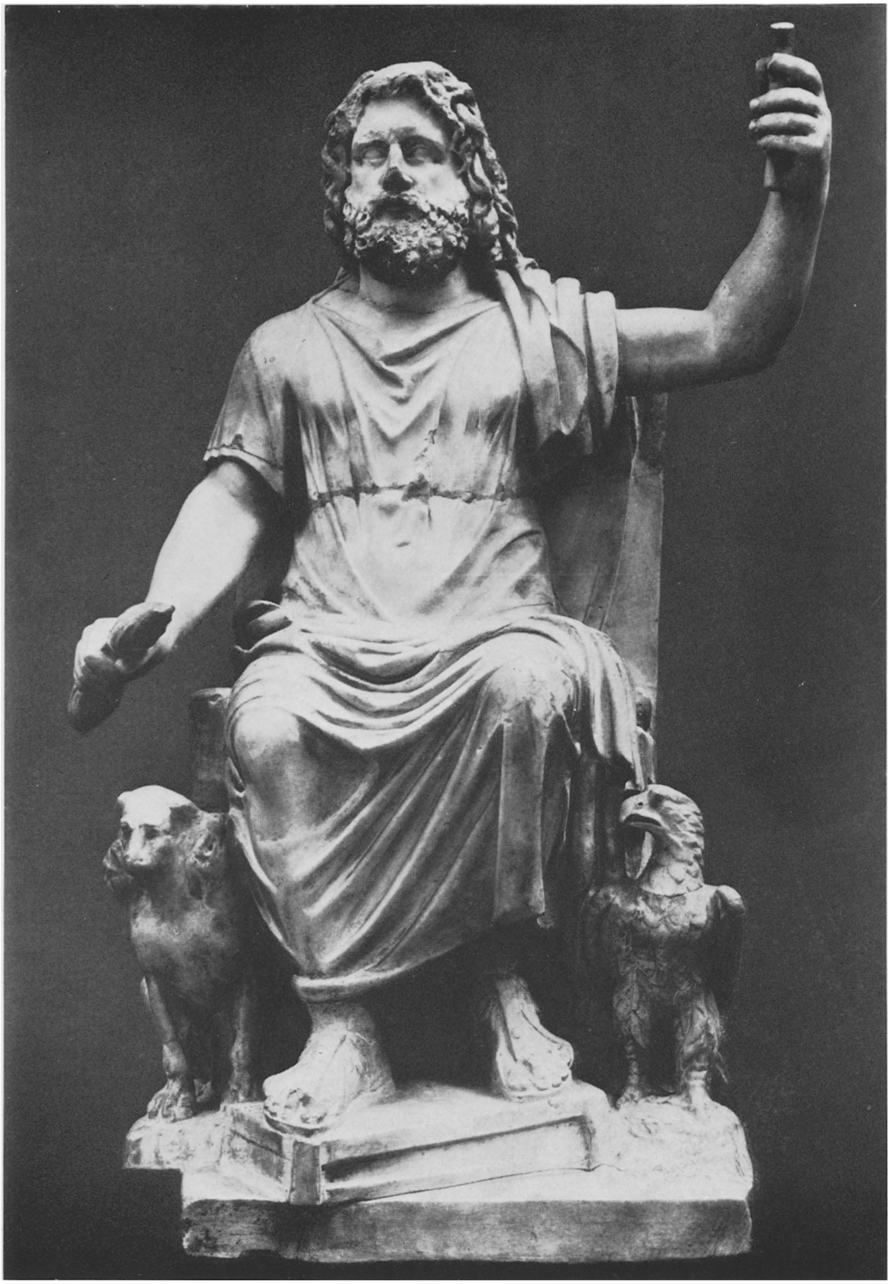
126



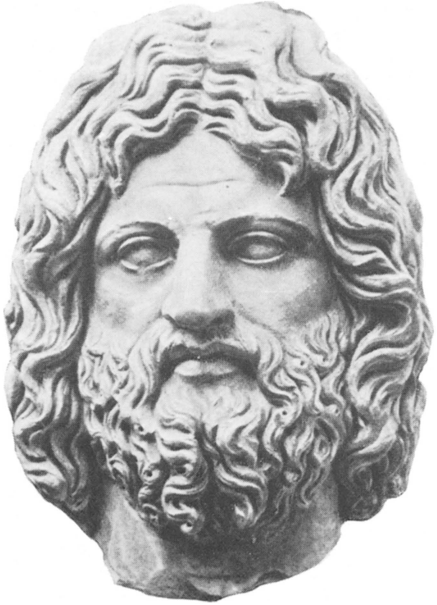
125

TAFEL LXX

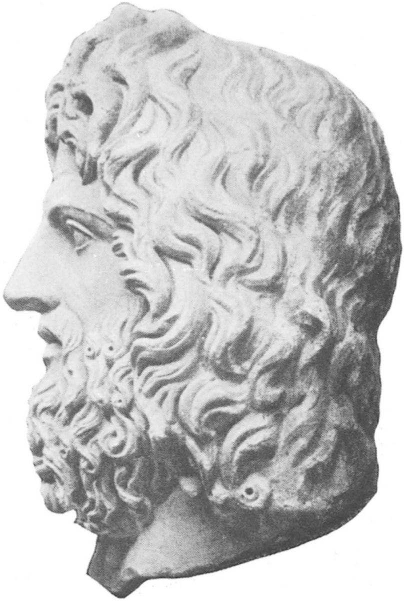

Gåfva af H. M. Konung CARL XV.
40



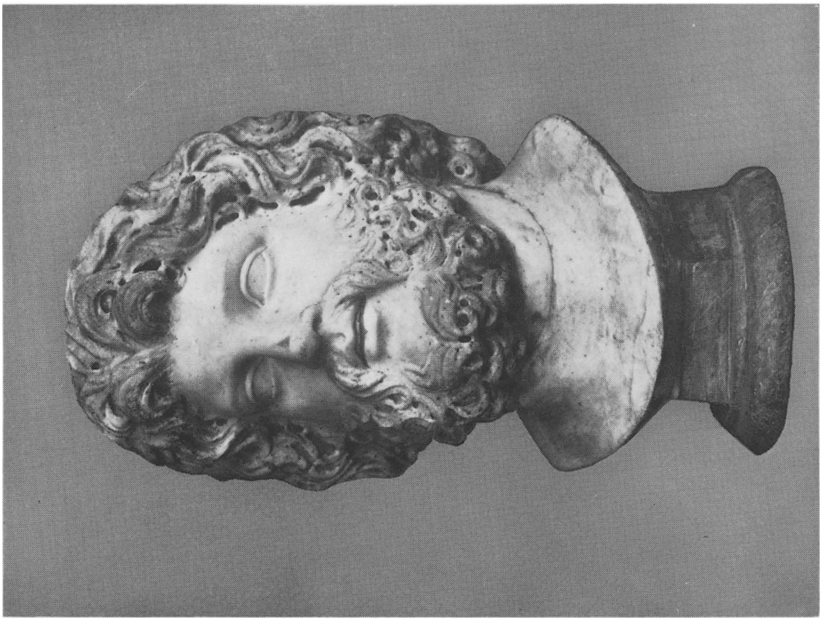
Tafel LXXII



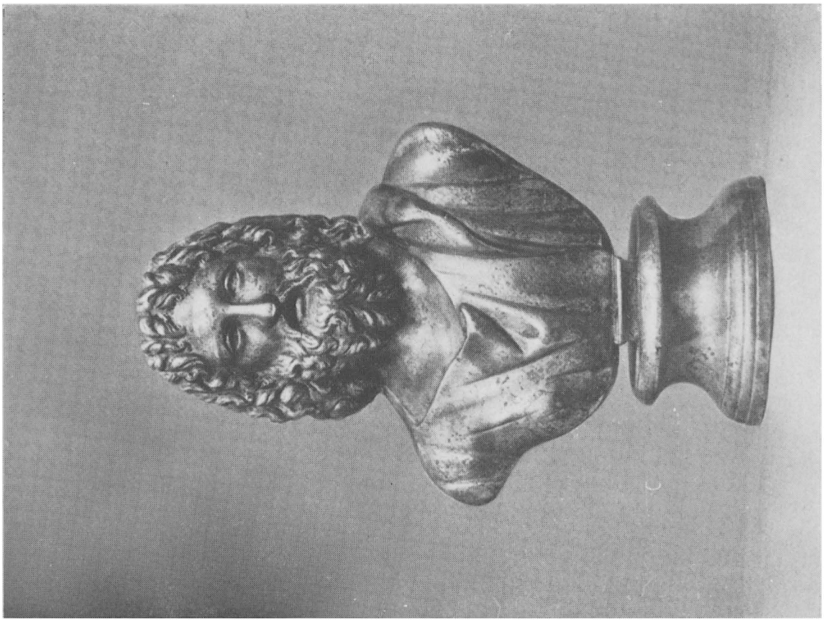
129a



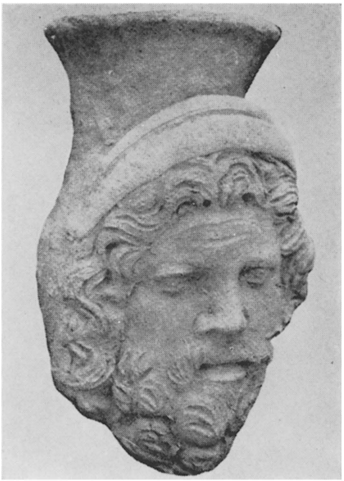
129b



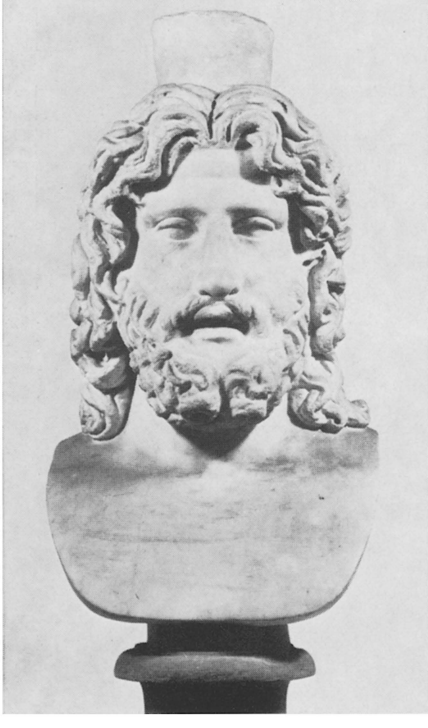
130



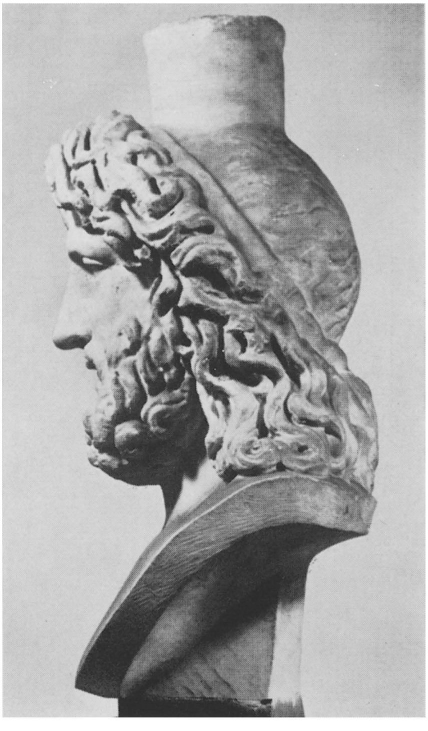
131



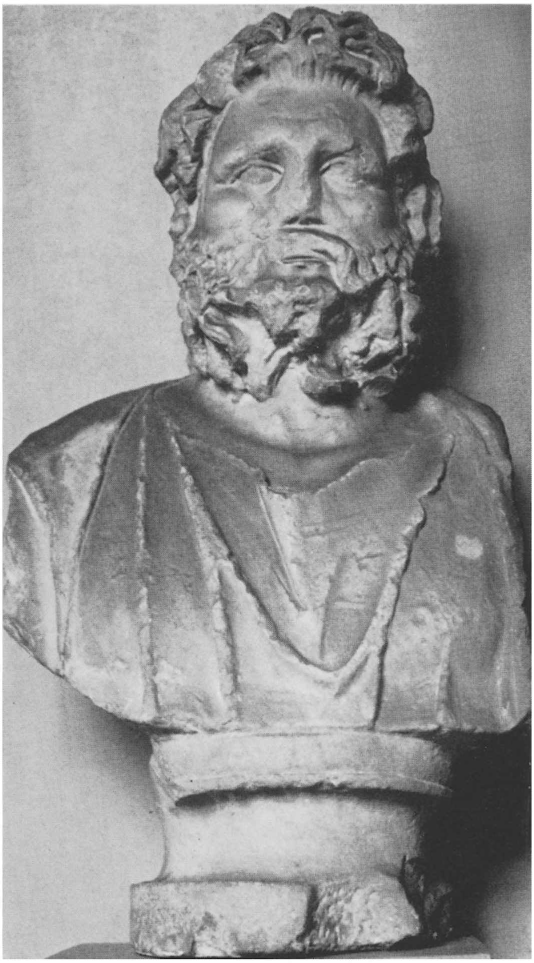
132



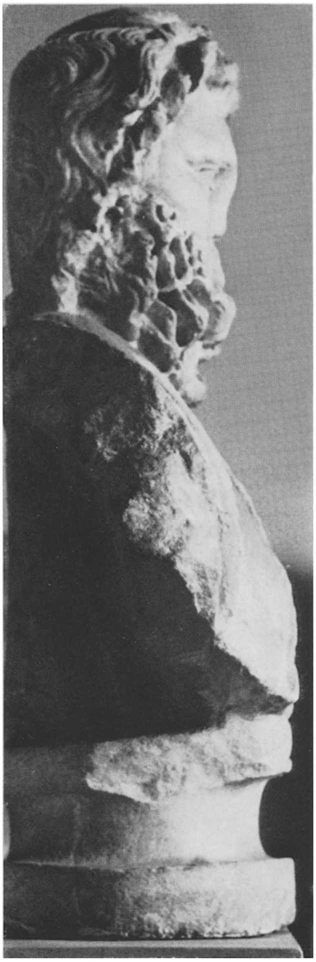
133a



133b

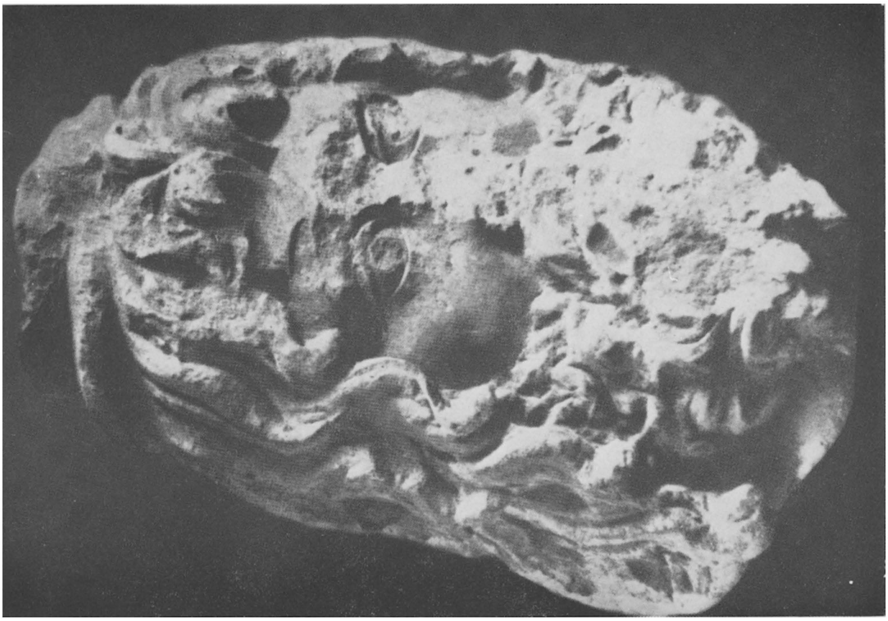


134a

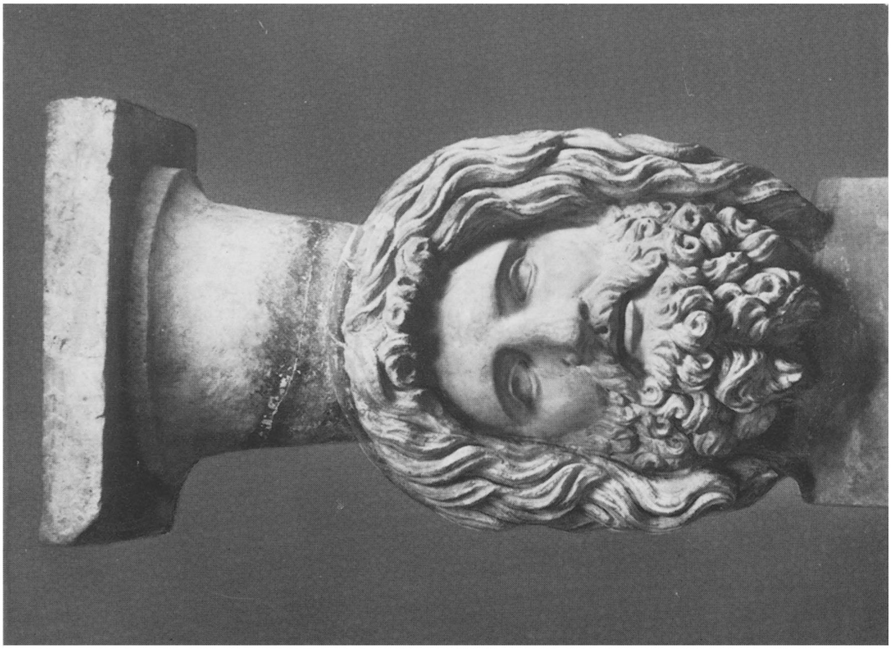


134b

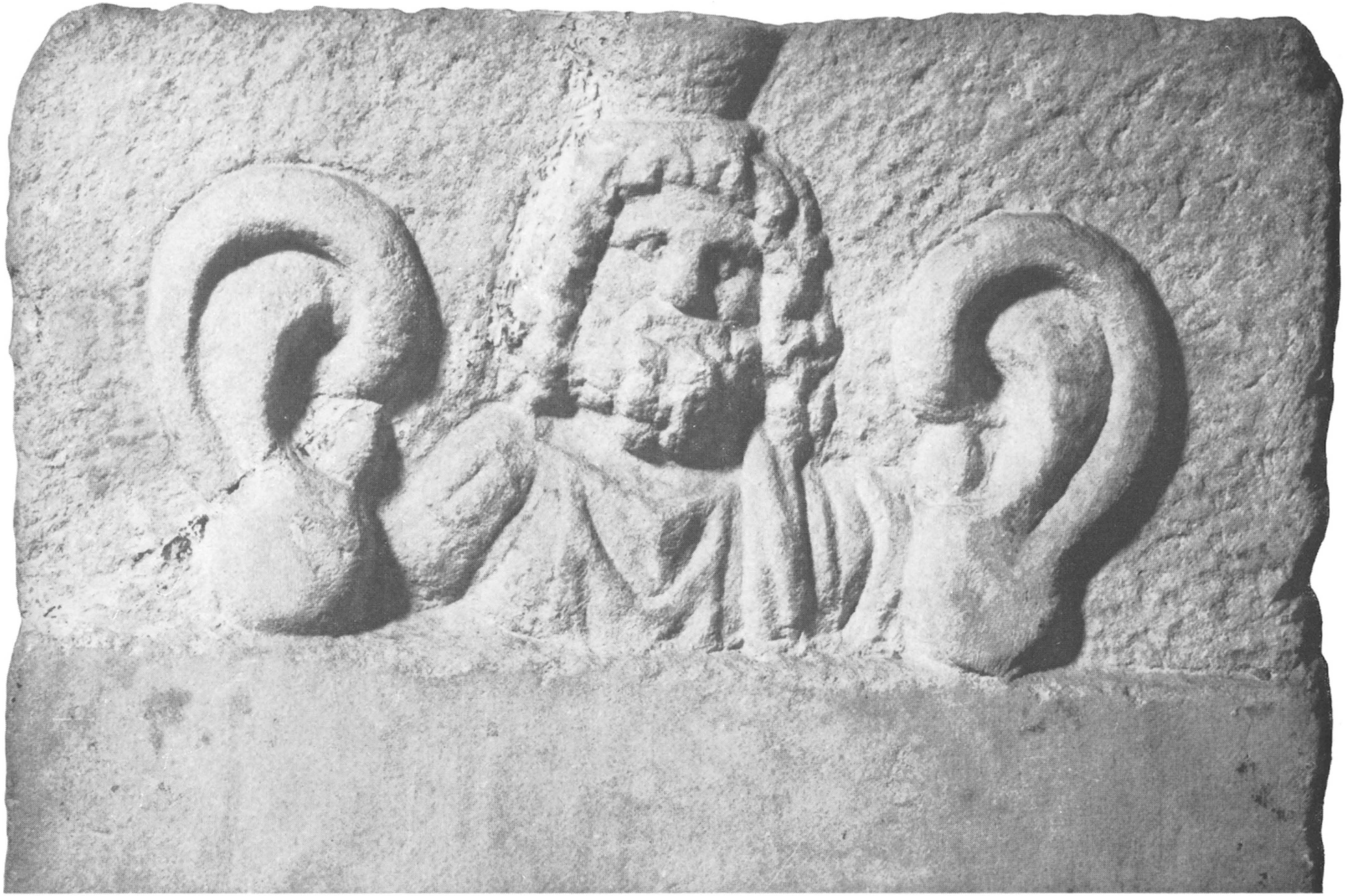
TAFEL LXXVI



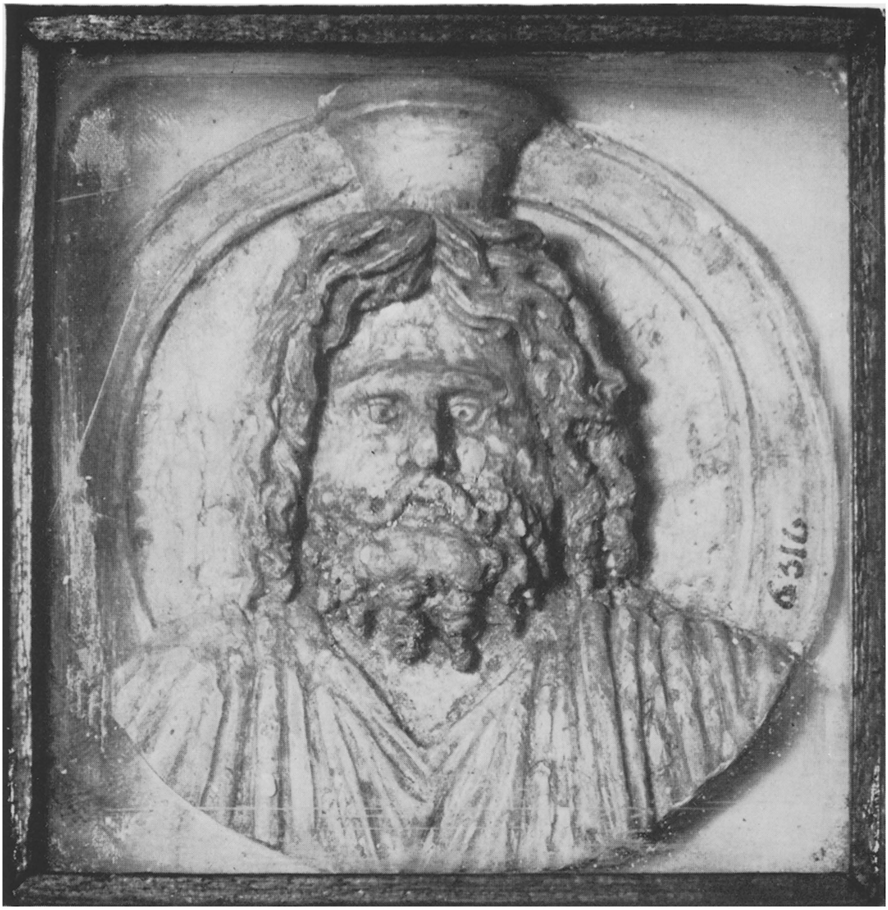
136

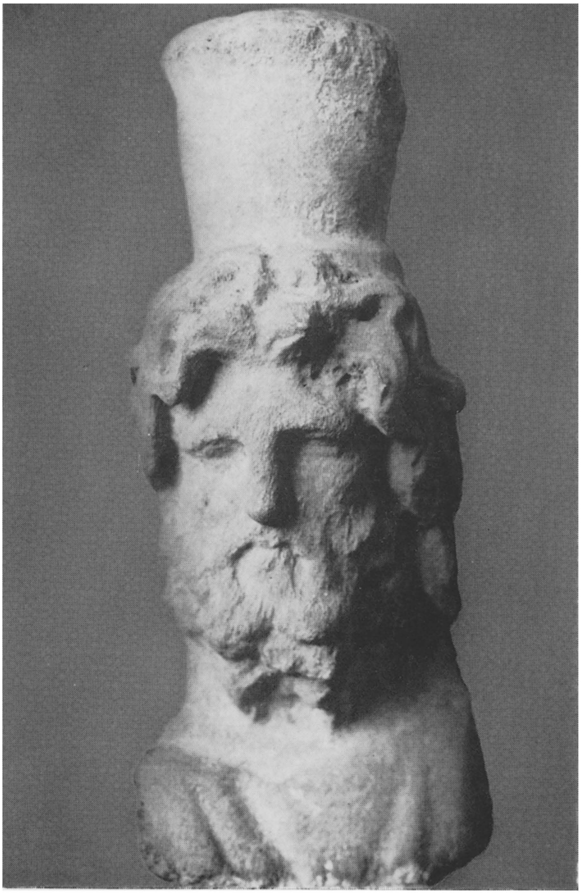


135



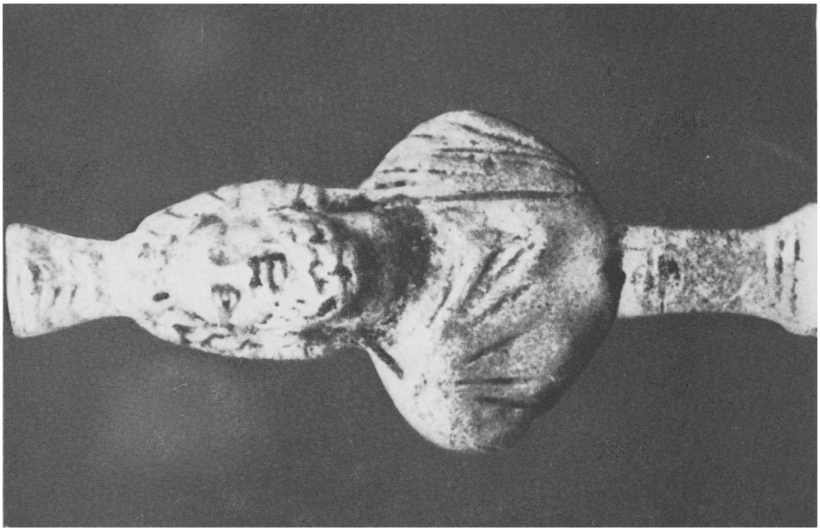
TAFEL LXXVIII



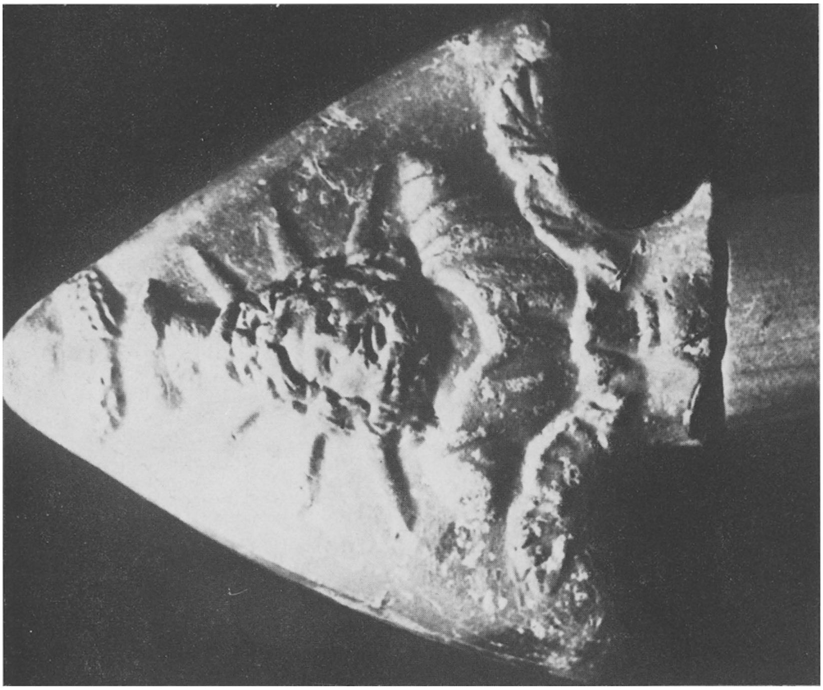


139

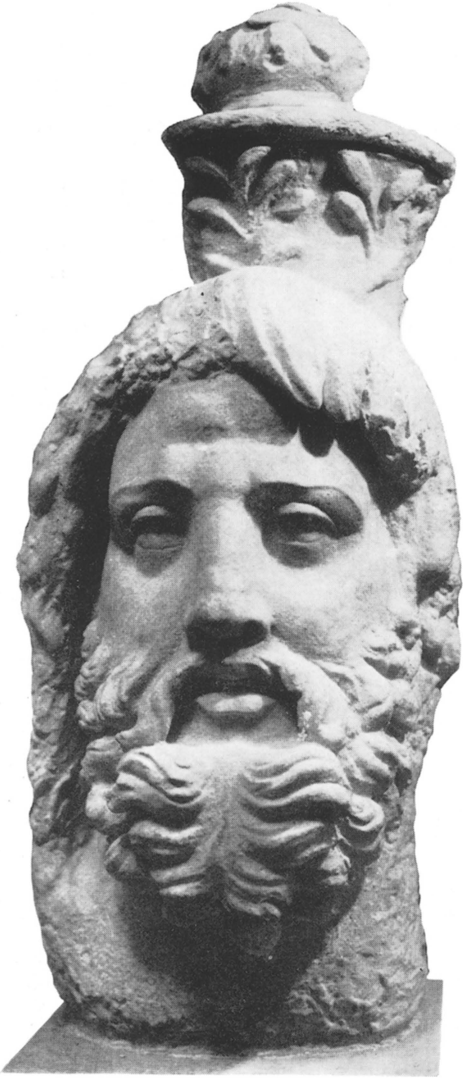
TAFEL LXXX



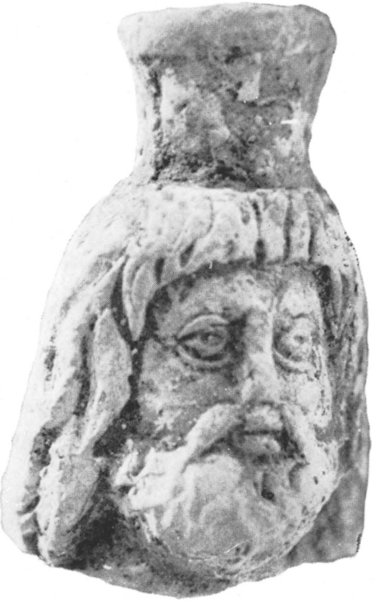
141



140

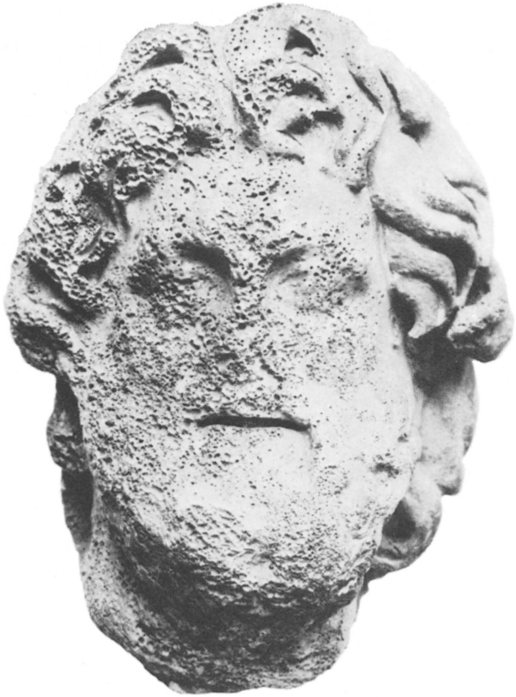


142

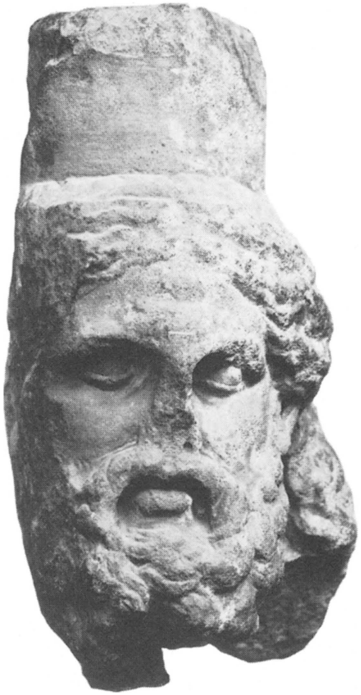


143

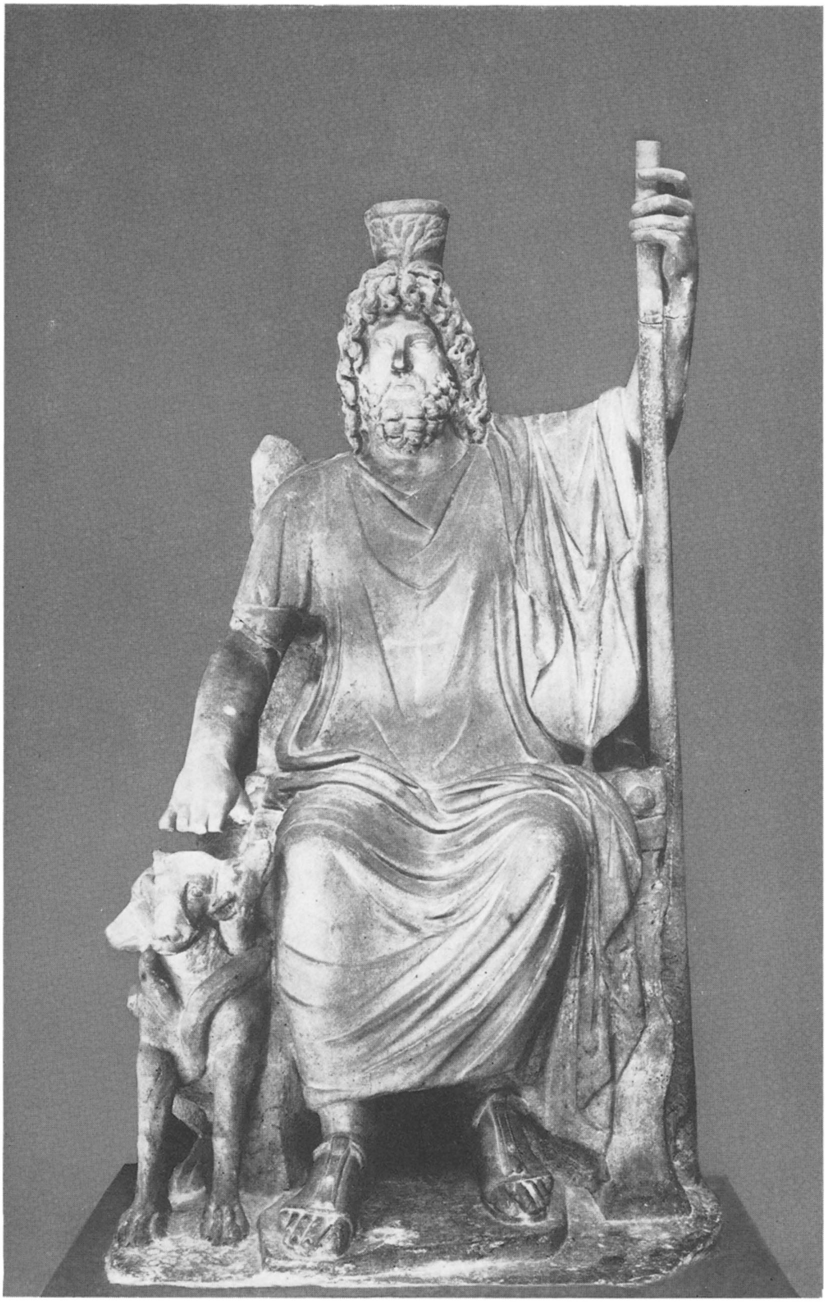
Tafel LXXXII

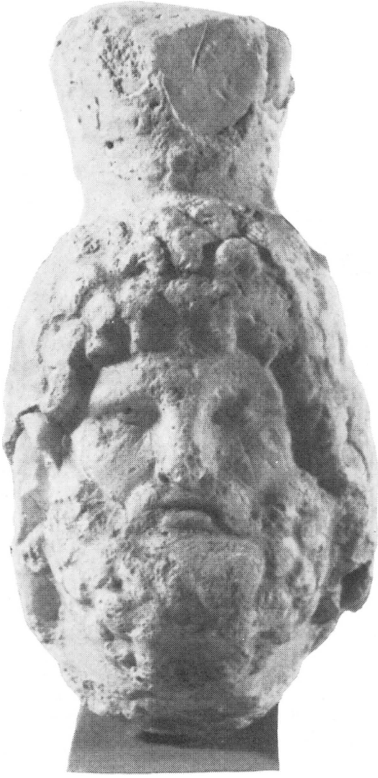


144

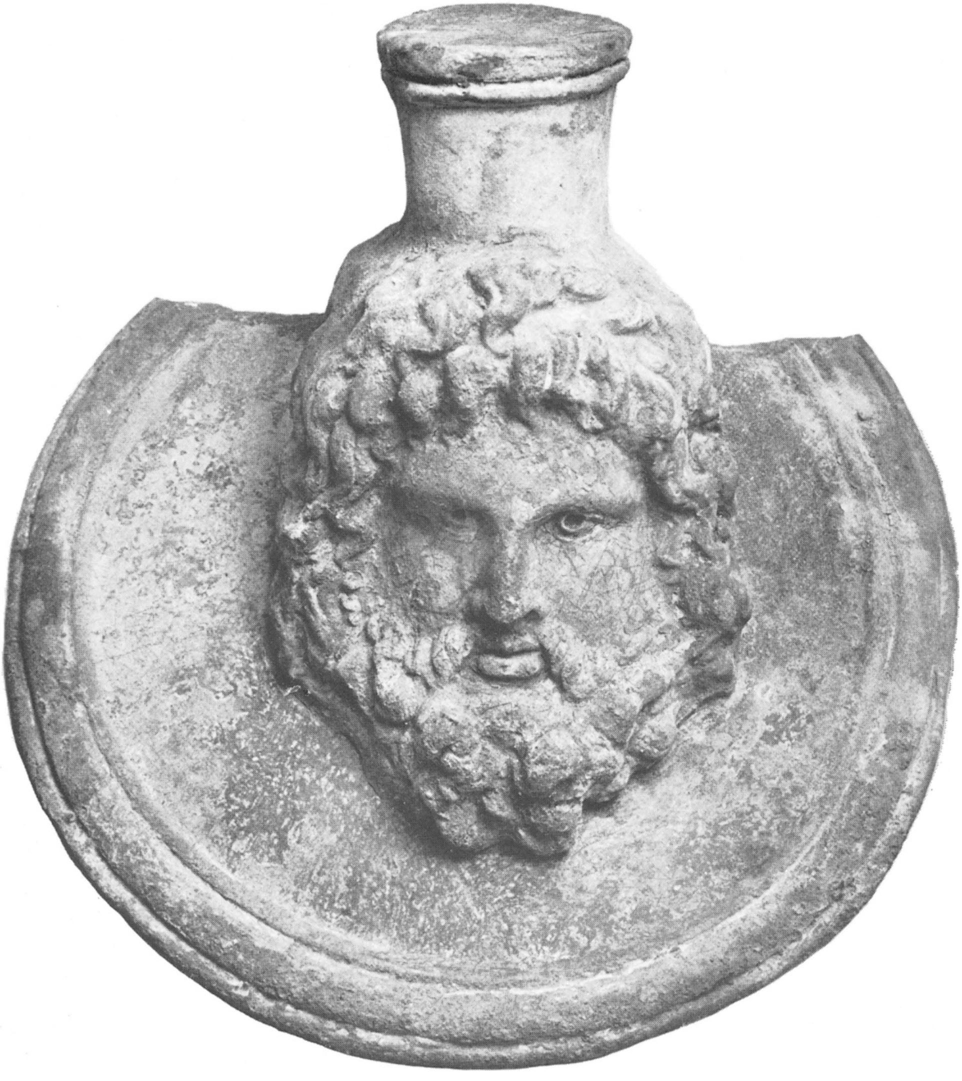


145

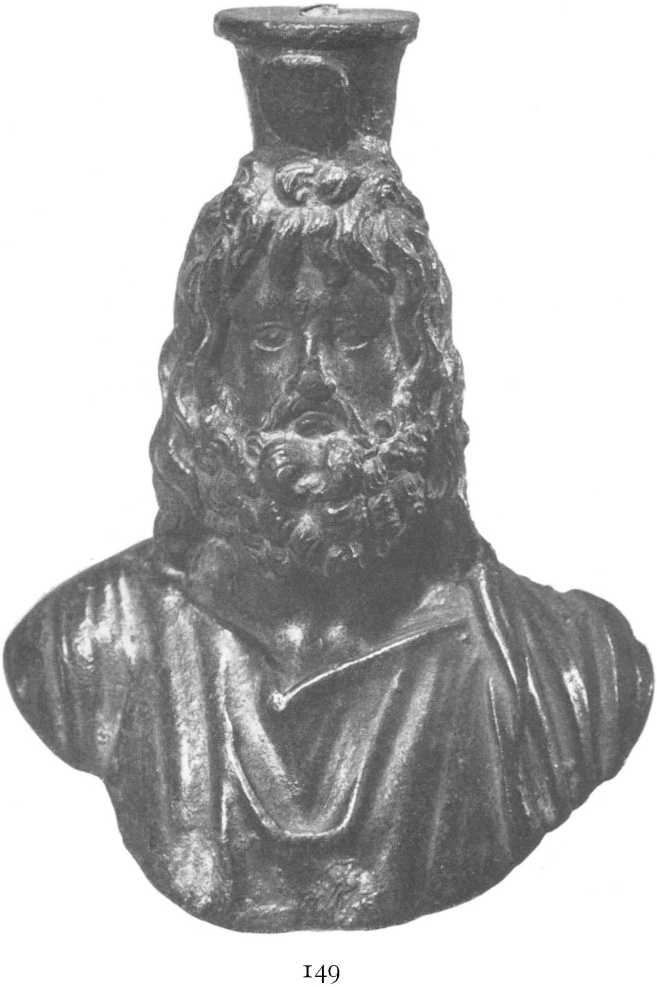




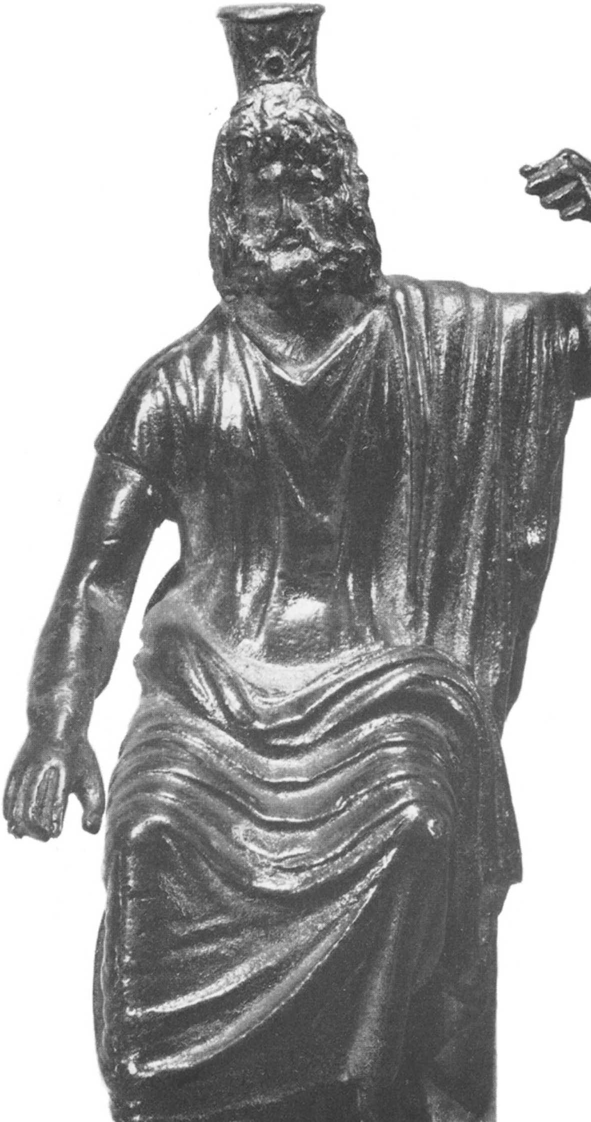
147



148

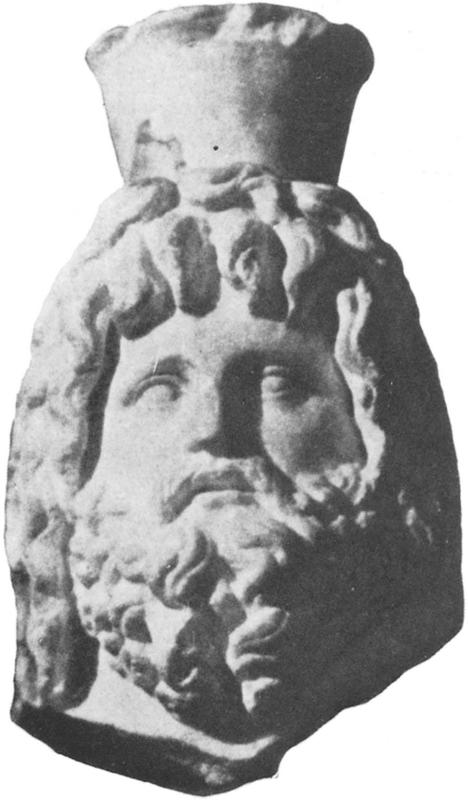


149

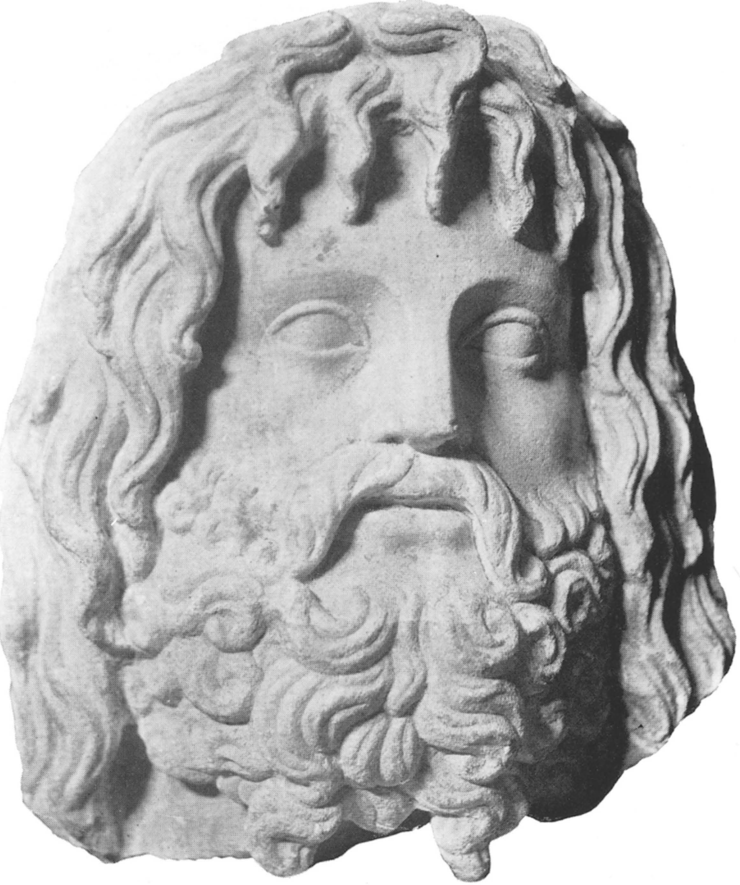


150

TAFEL LXXXVIII

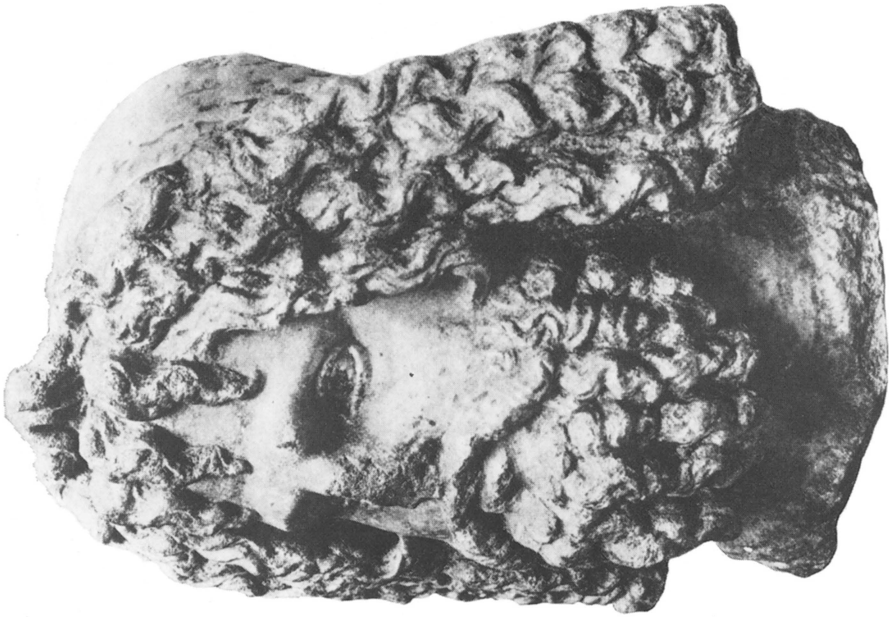


151

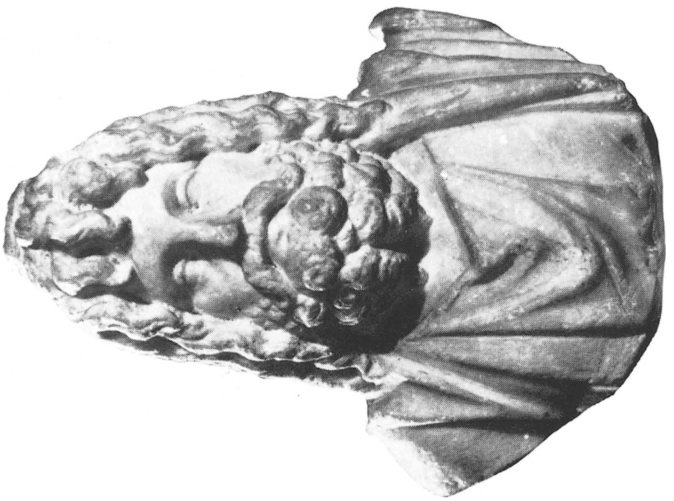


152

TAFEL LXXXIX

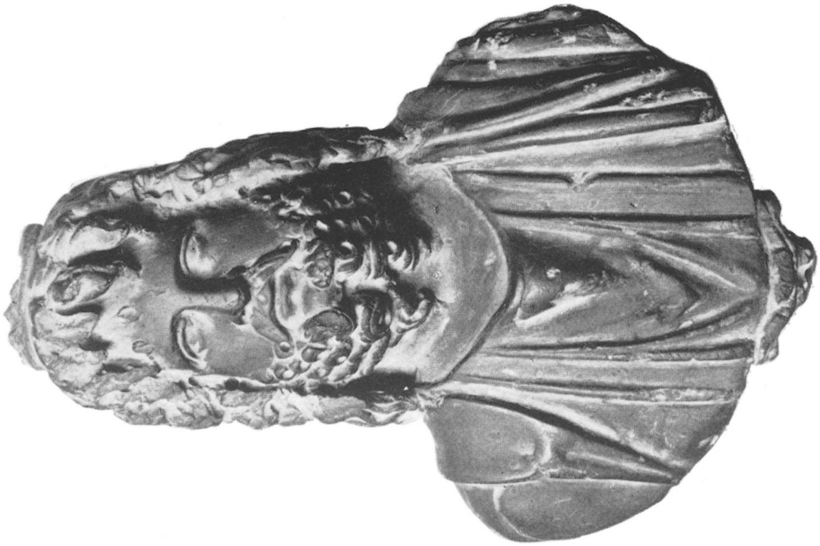


154

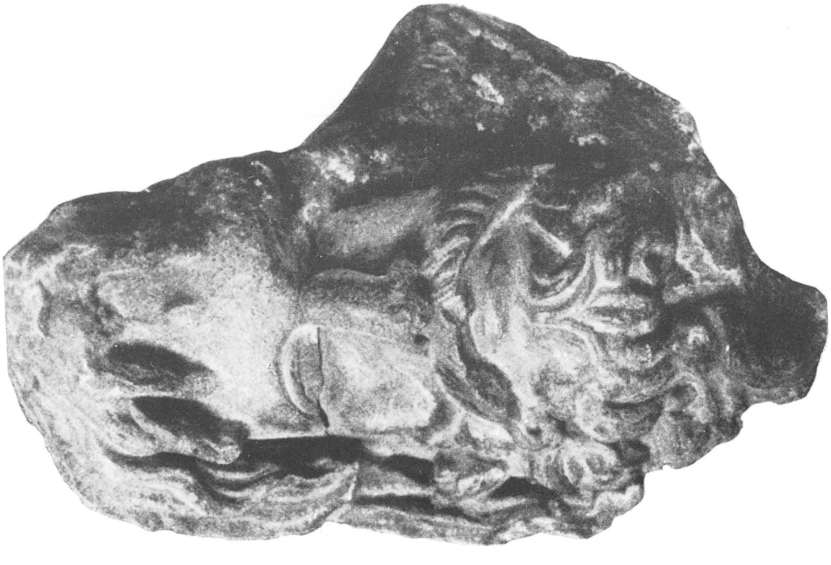


153

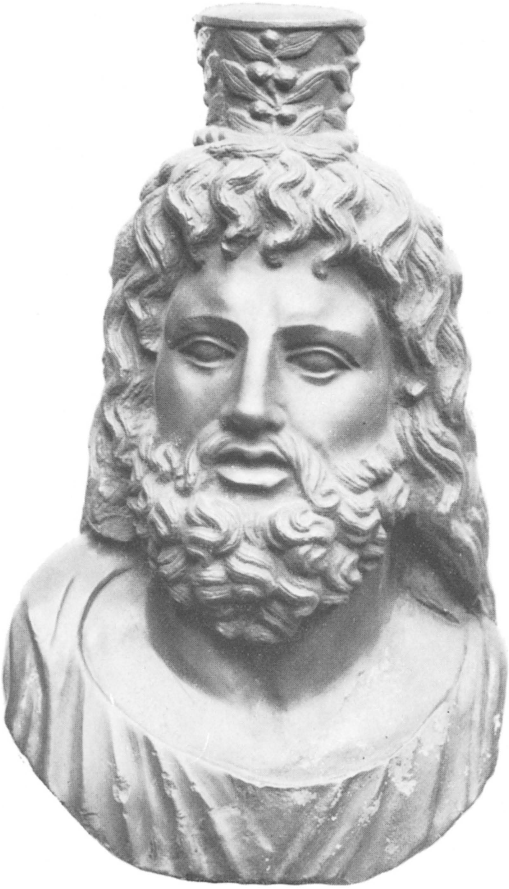
Tafel XC



156

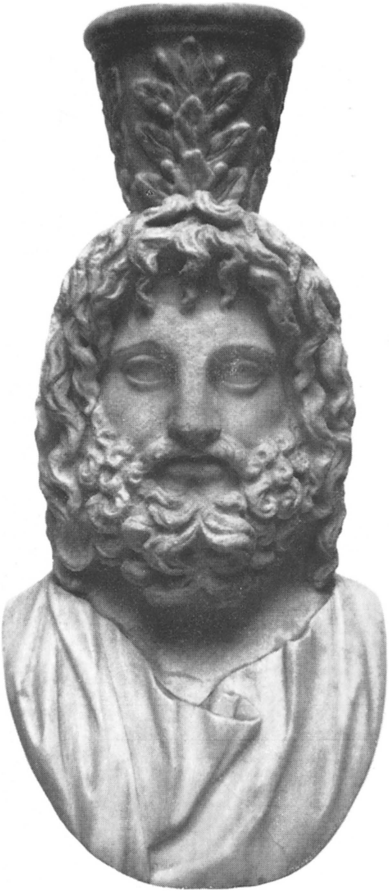


155

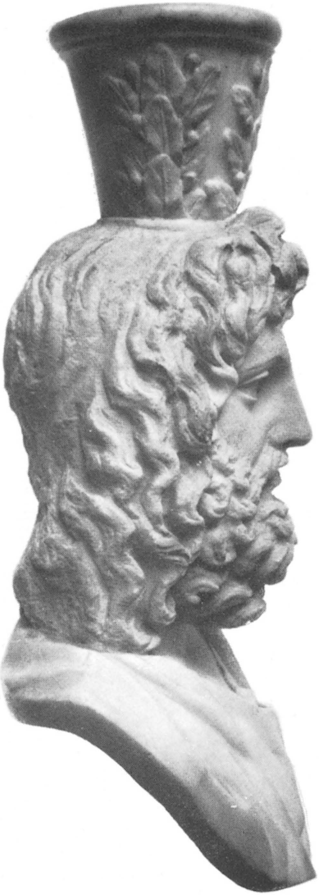


157

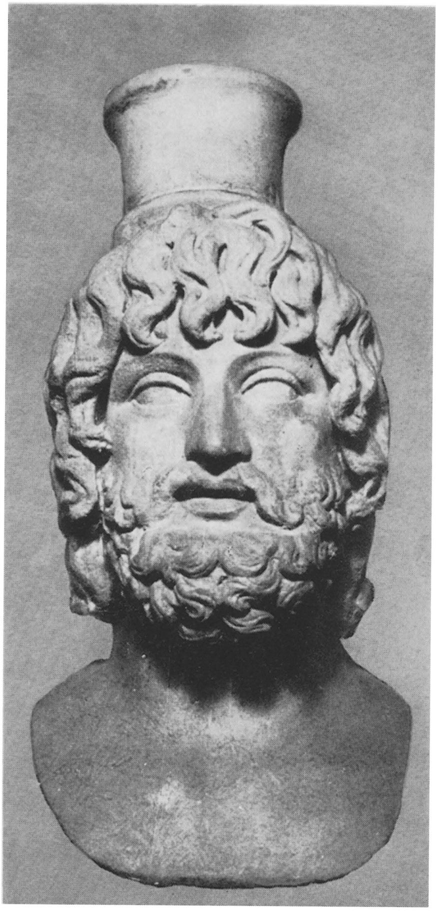
TAFEL XCII



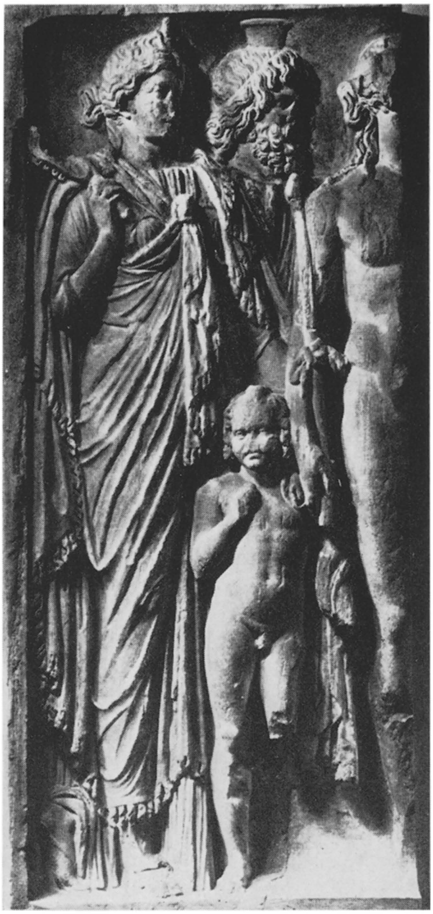
158a



158b

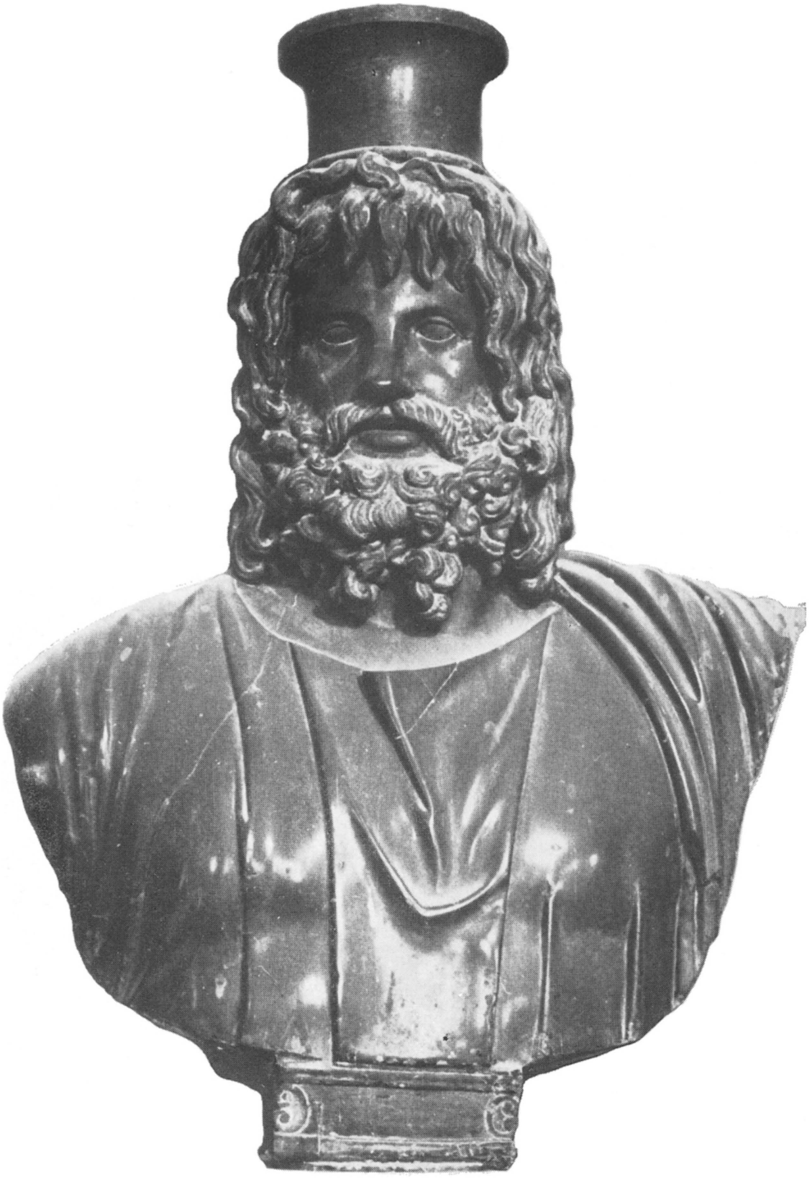


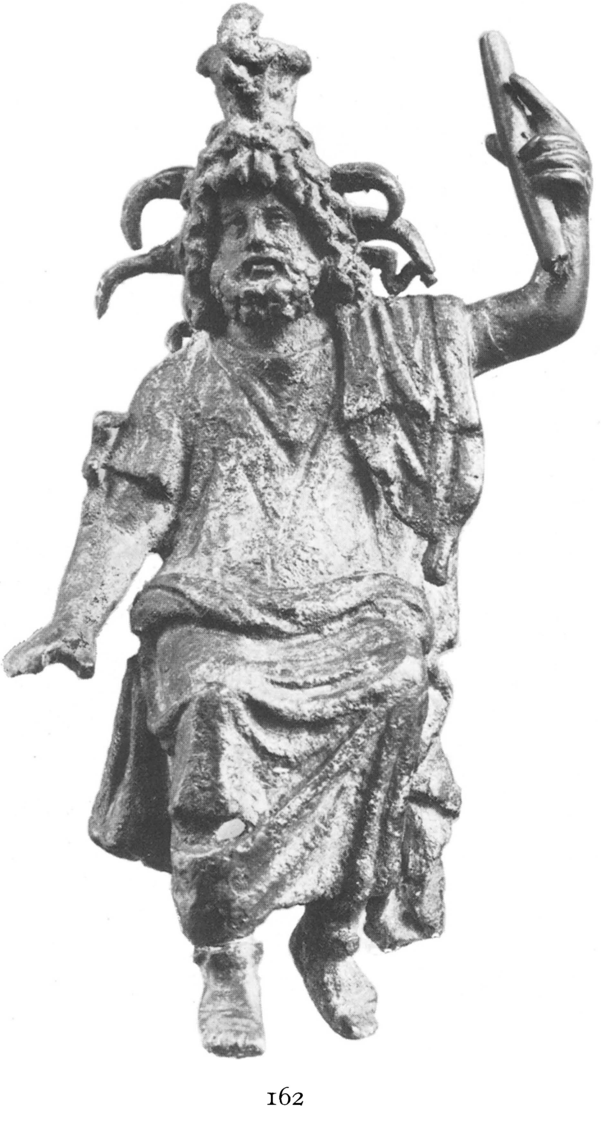
159



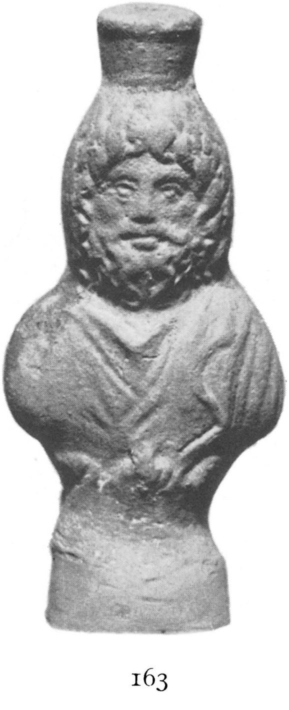
160

Tafel XCIV



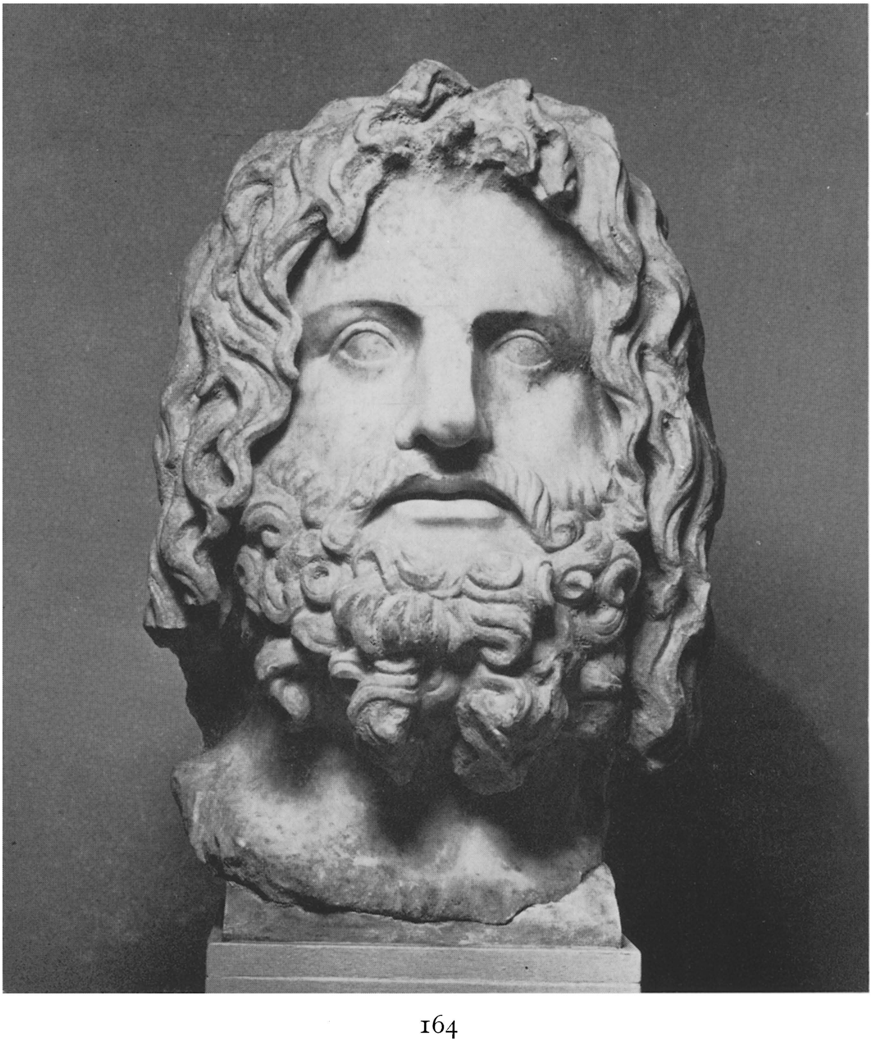


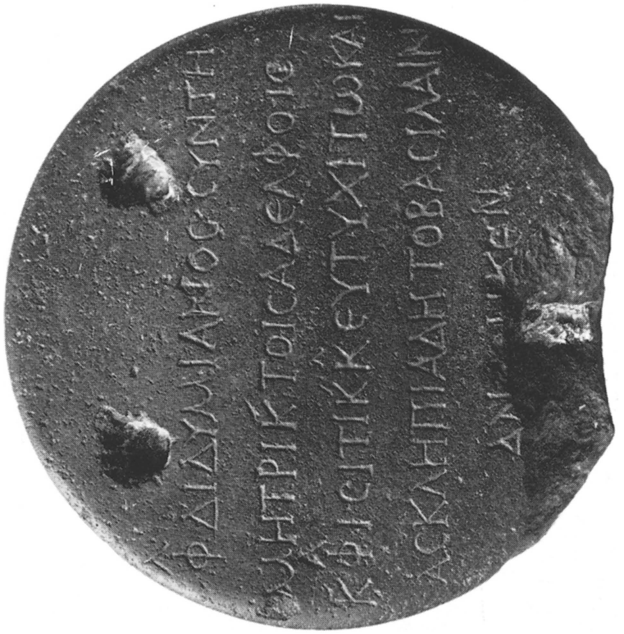
162



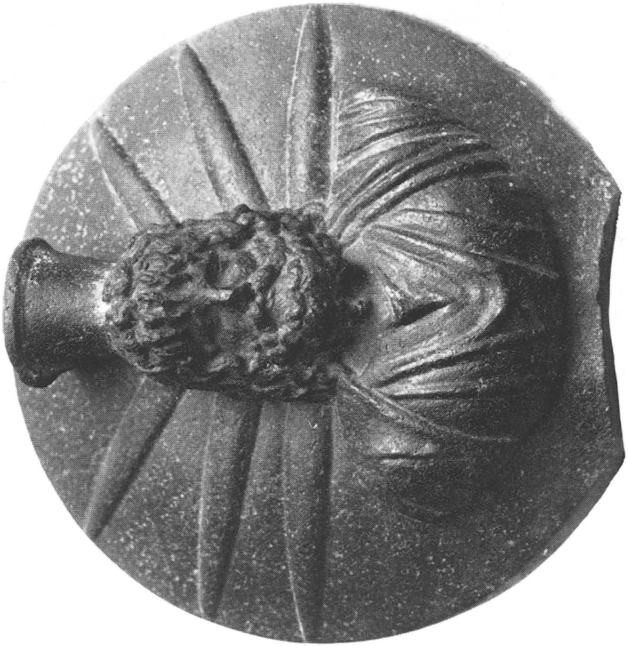
163

TAFEL XCVI

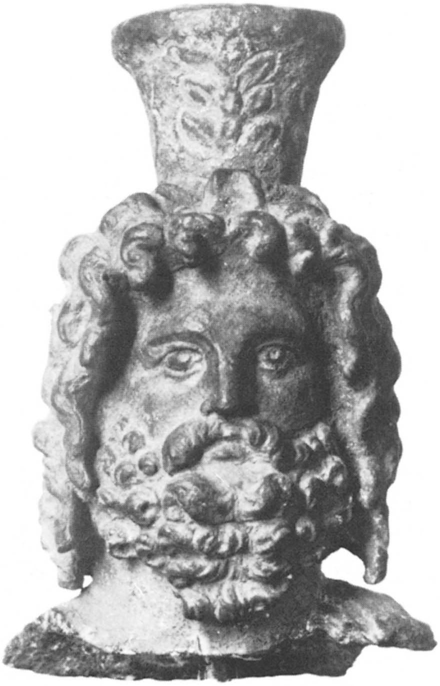



ΦΑΙΔΥΜΙΑΝΟϹ ϹΥΝΤΗ
ΜΗΤΡΙ Κ ΤΟΙϹ ΑΔΕΛΦΟΙϹ
Κ ΦΙΛΟΙϹ Κ ΕΥΤΥΧΙΑΝΩ ΚΑΙ
ΑϹΚΛΗΠΙΑΔΗ ΤΟ ΒΑϹΙΛΙΑΙΝ
ΑΝ ΚΕΝ

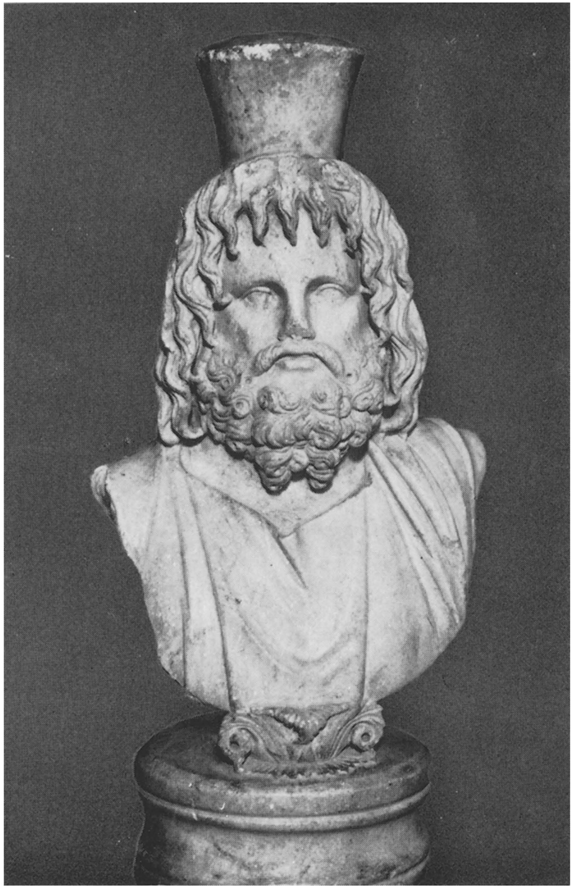
165b



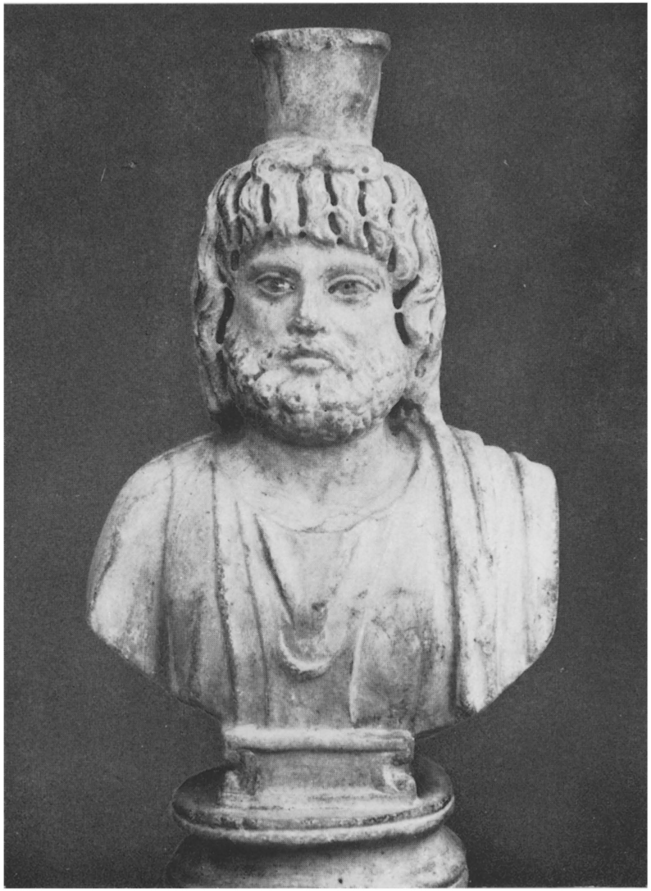
165a



166

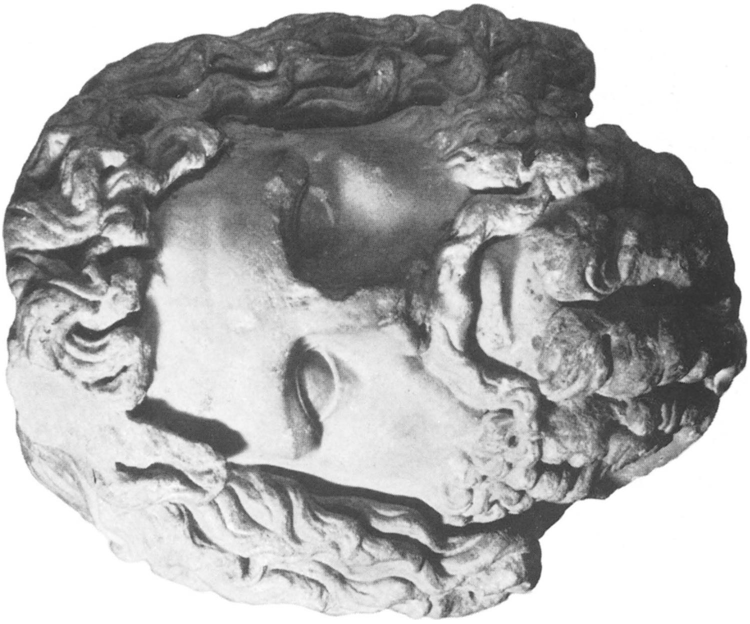


167

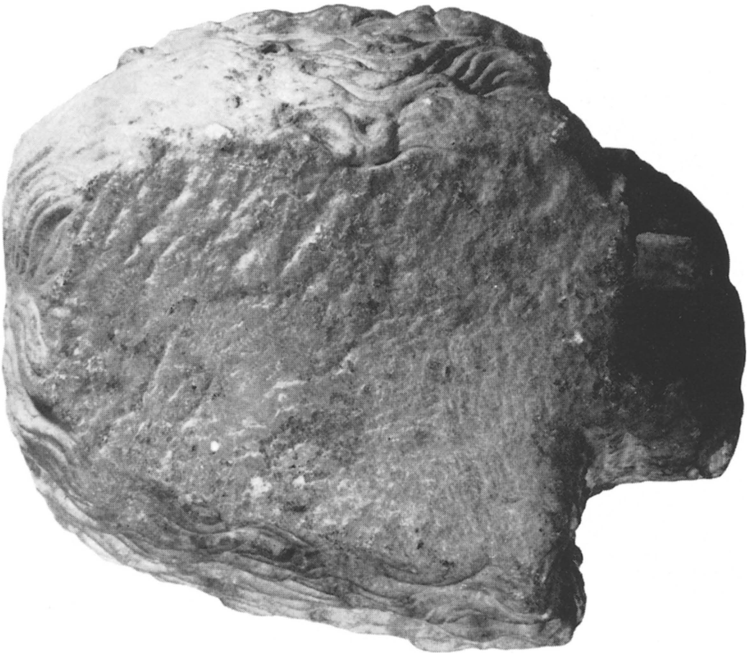


168

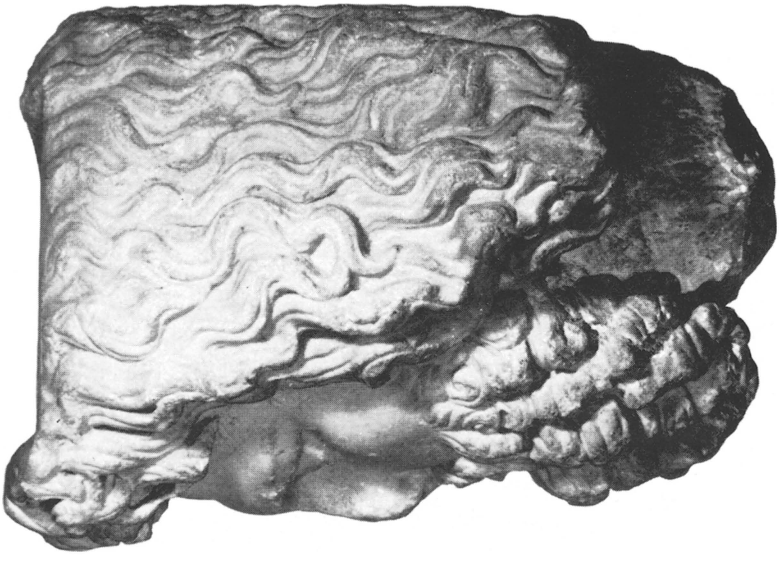
TAFEL C



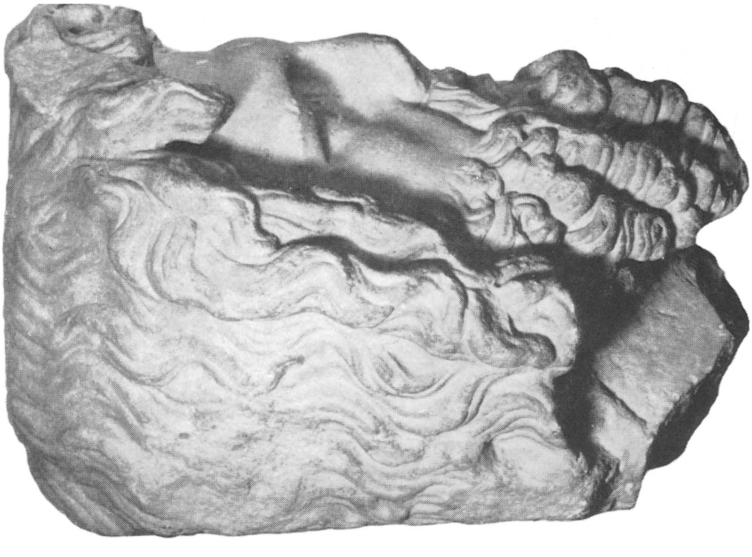
169a



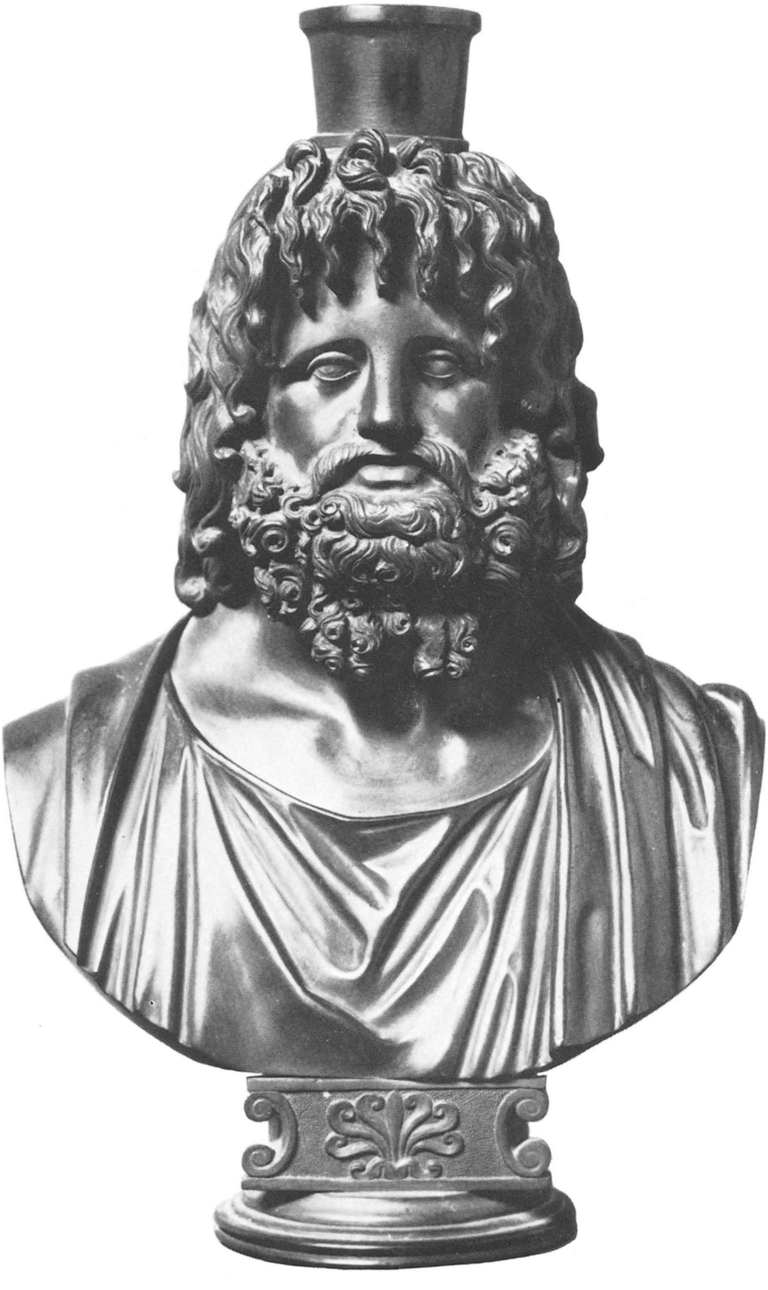
169b



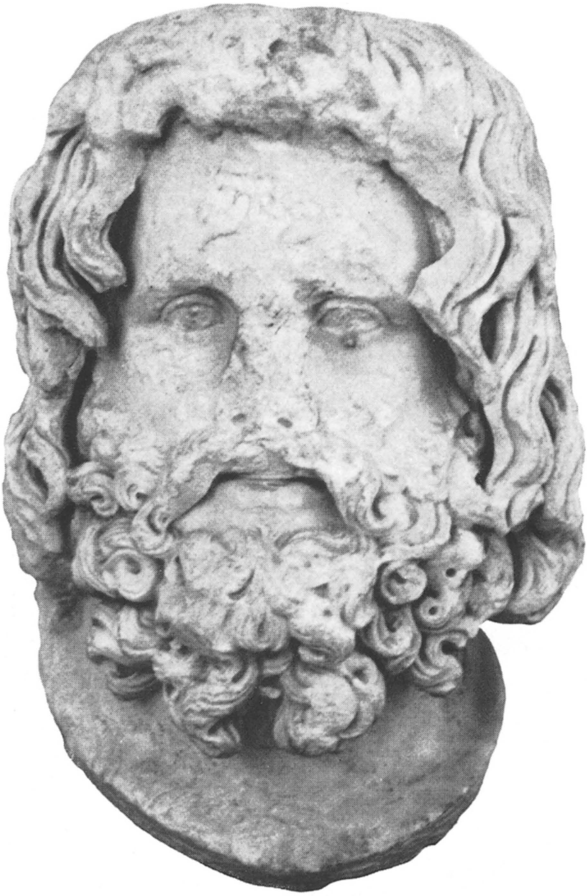
169d



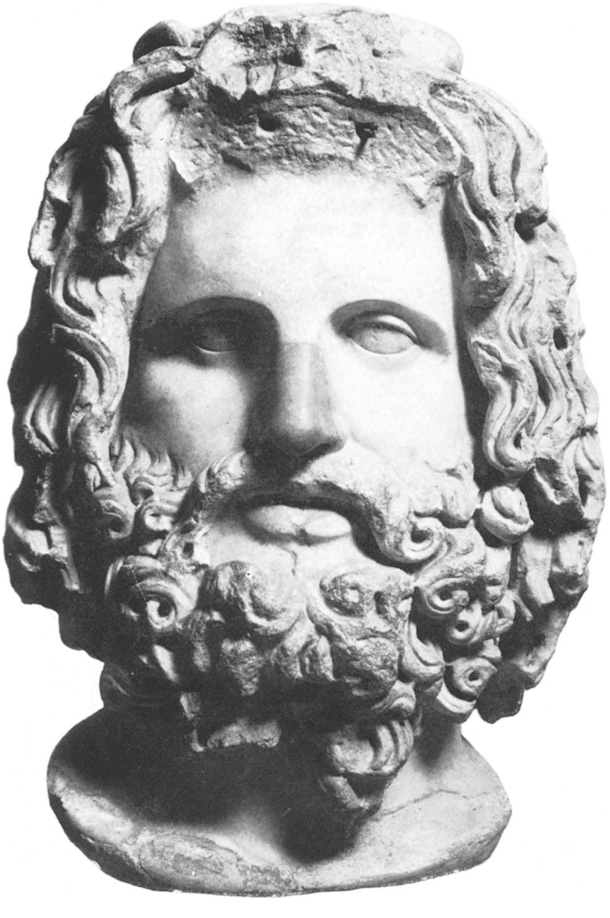
169c



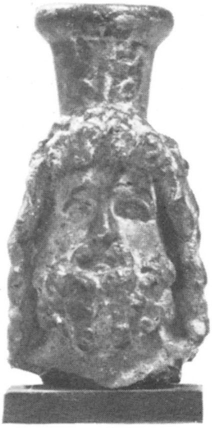
Tafel CIII



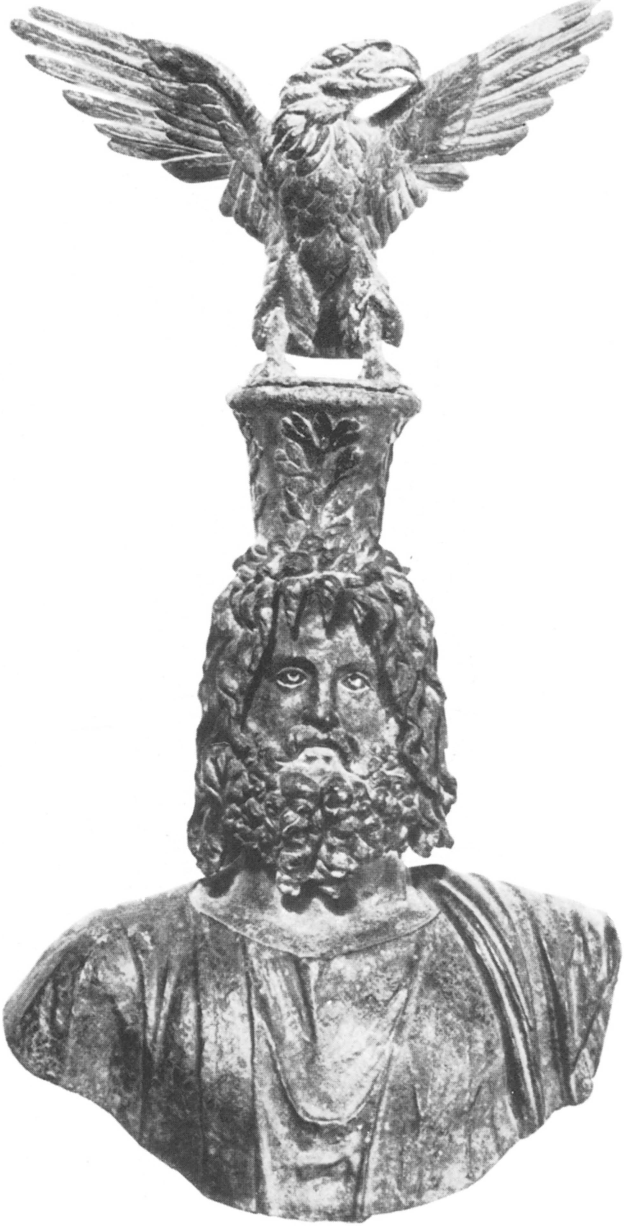
171



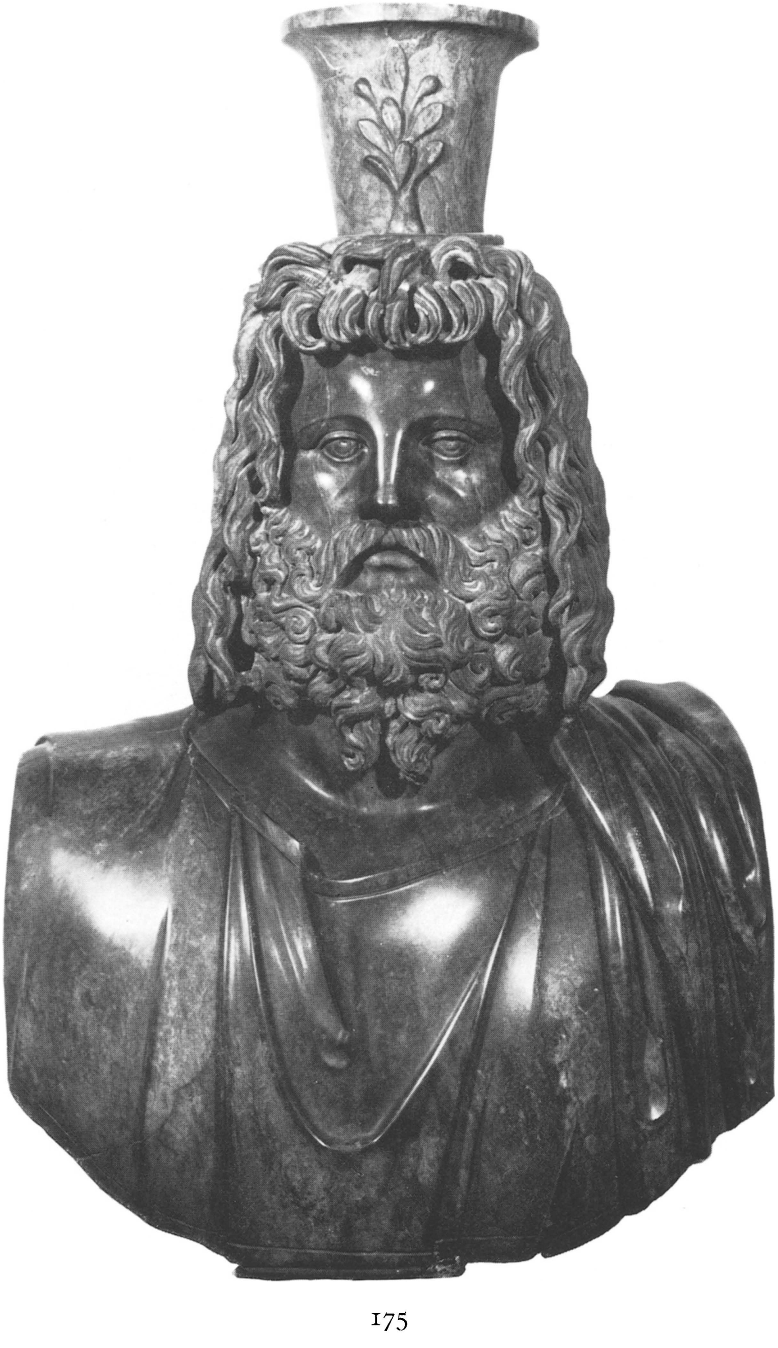
172

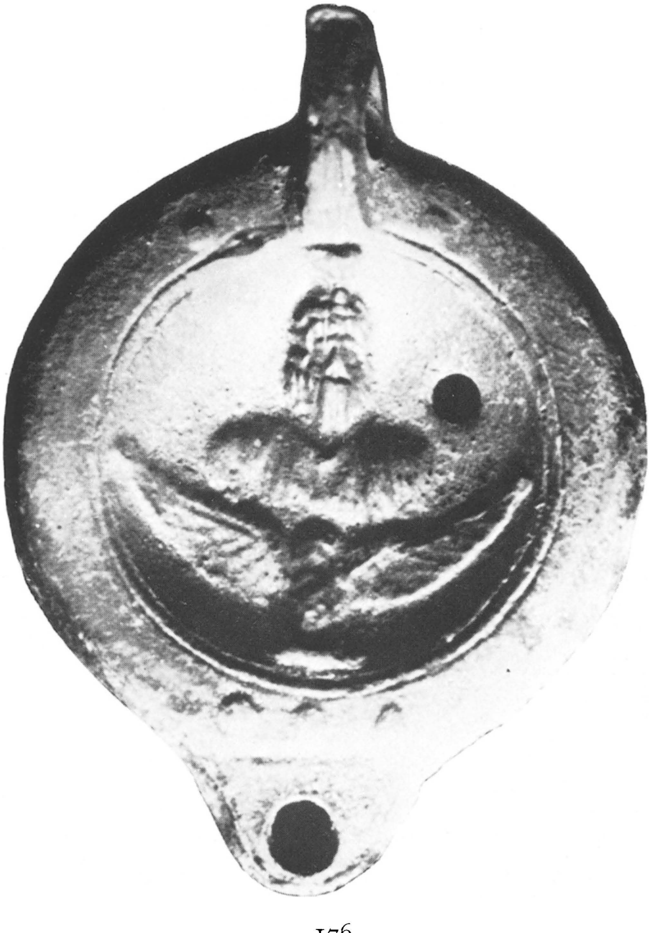


173



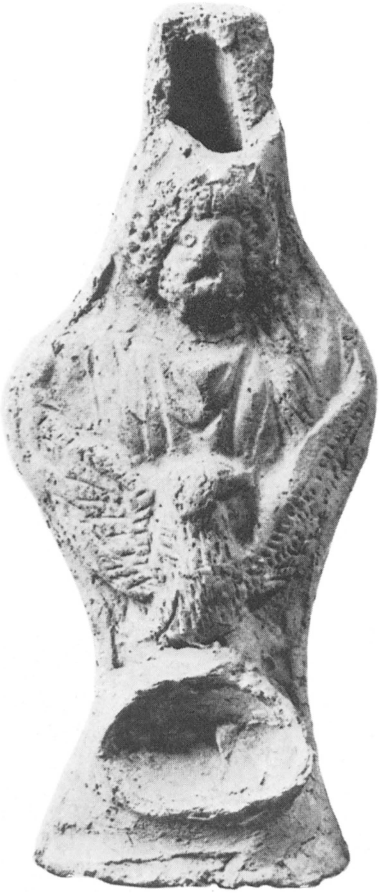
174



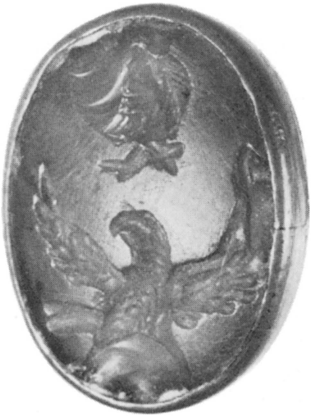


176

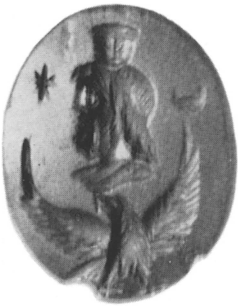
TAFEL CVIII



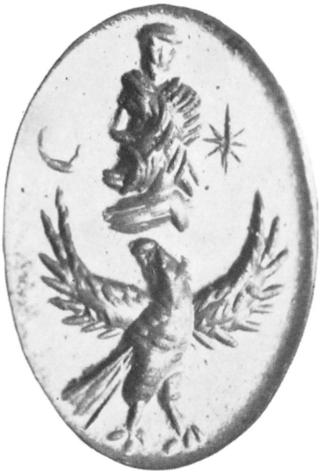
177



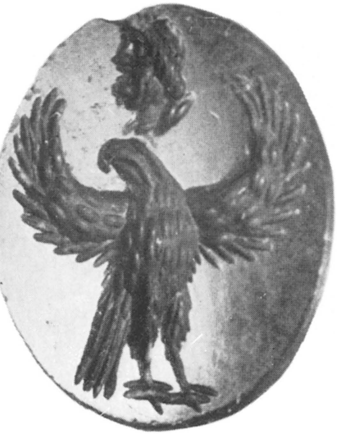
178



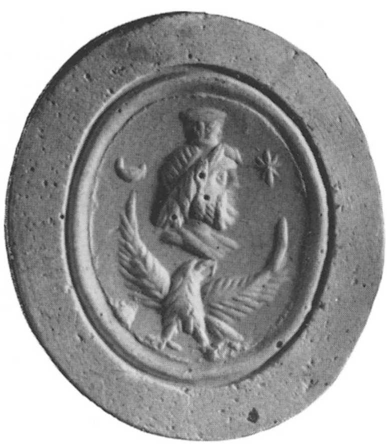
179



180

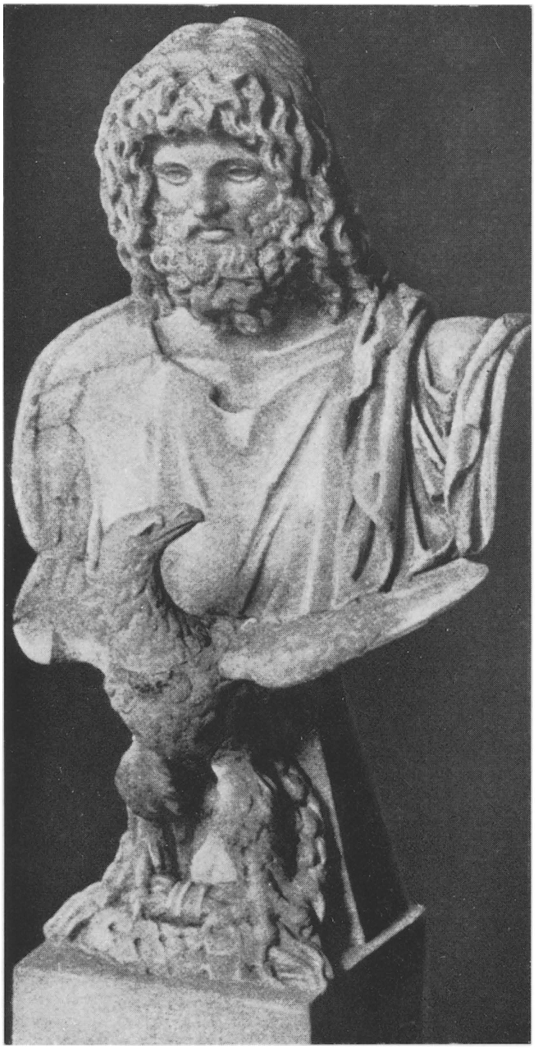


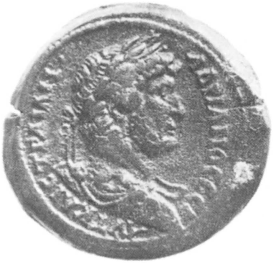
181



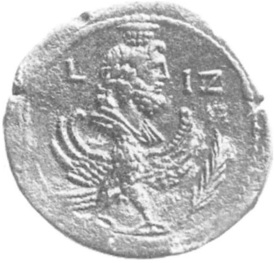
182

Tafel CX

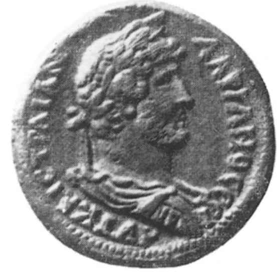




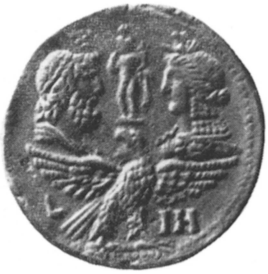
184a



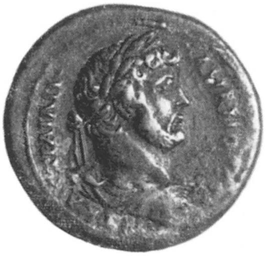
184b



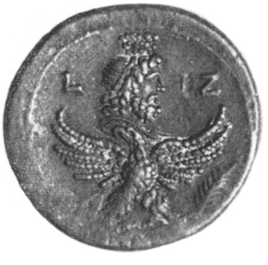
185a



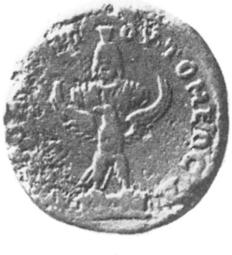
185b



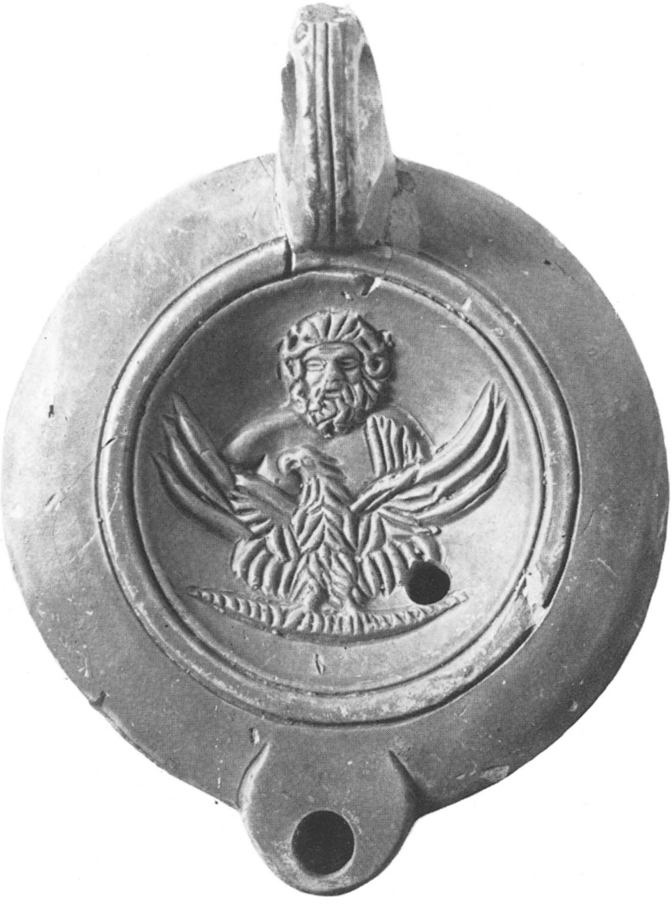
186a



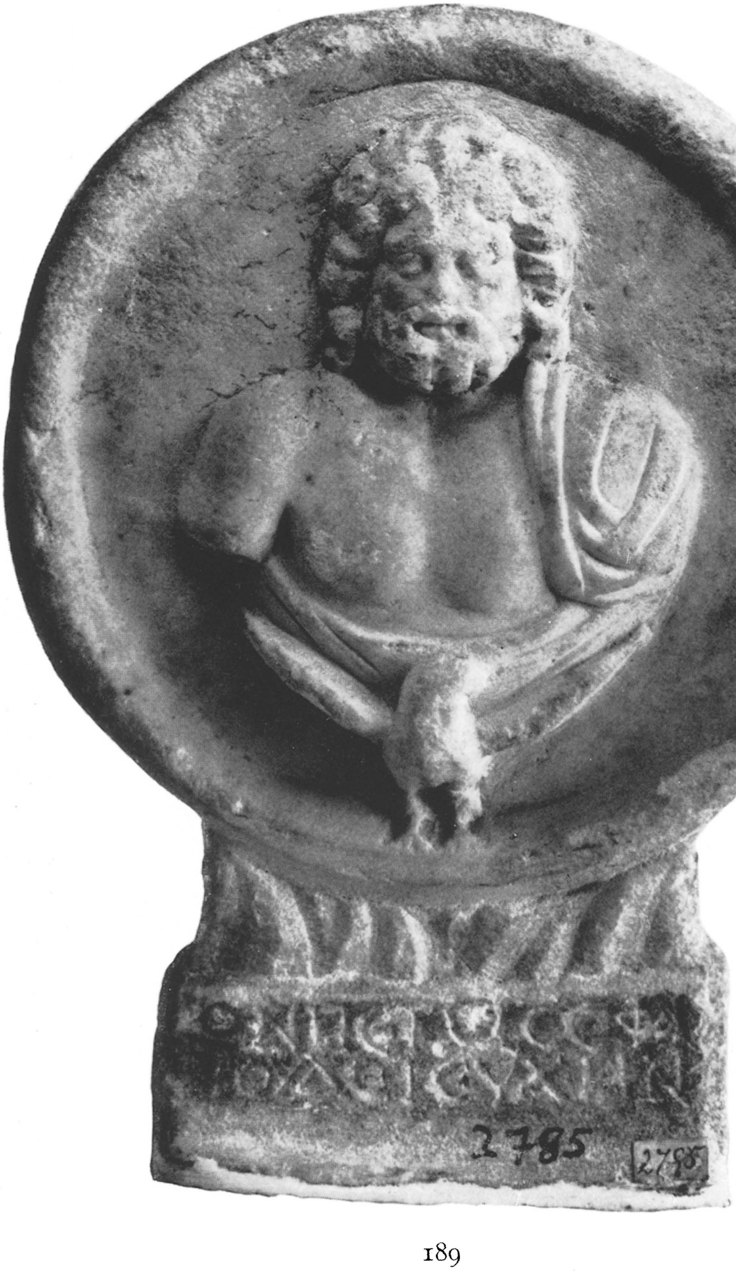
186b



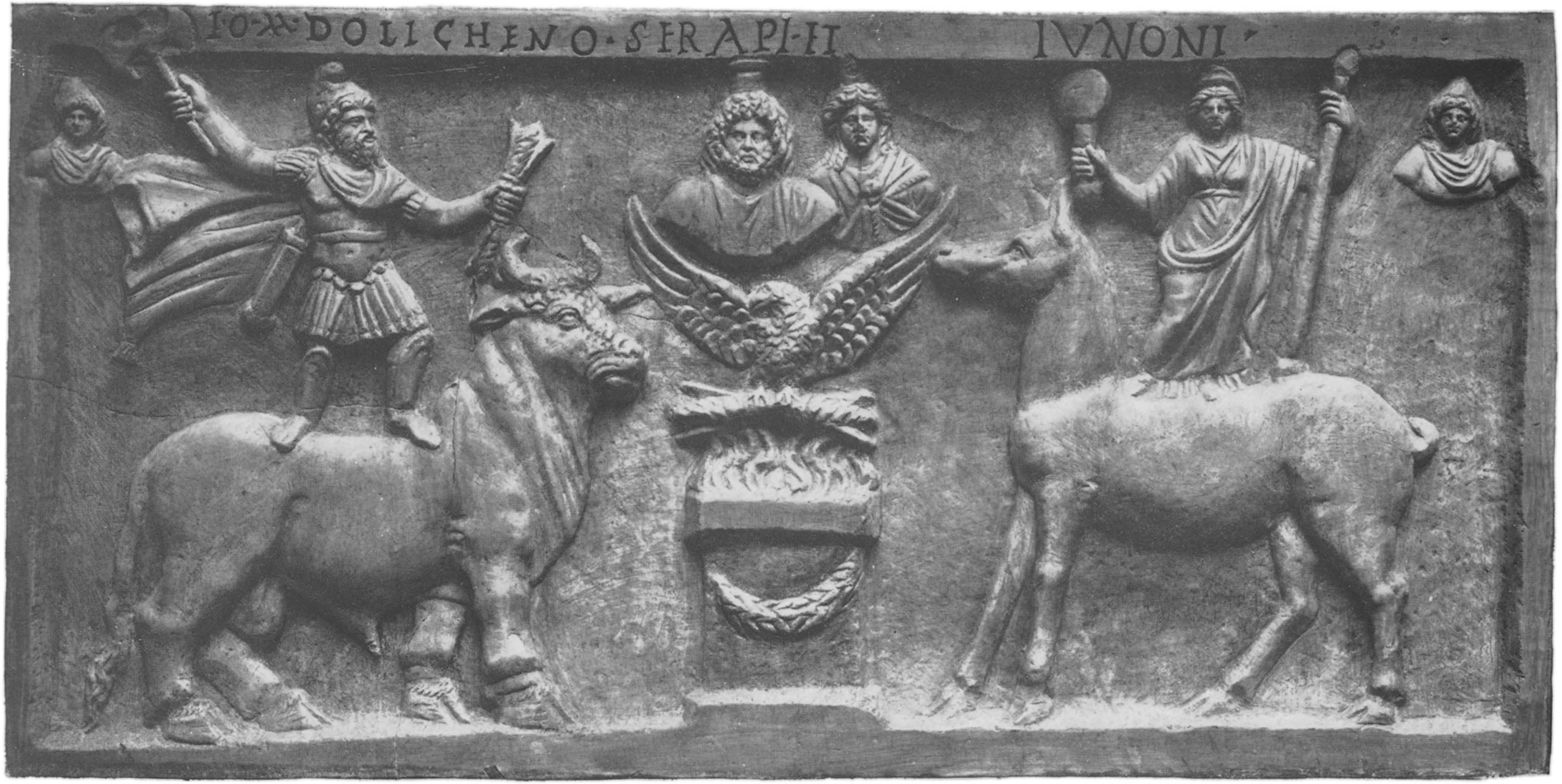
187



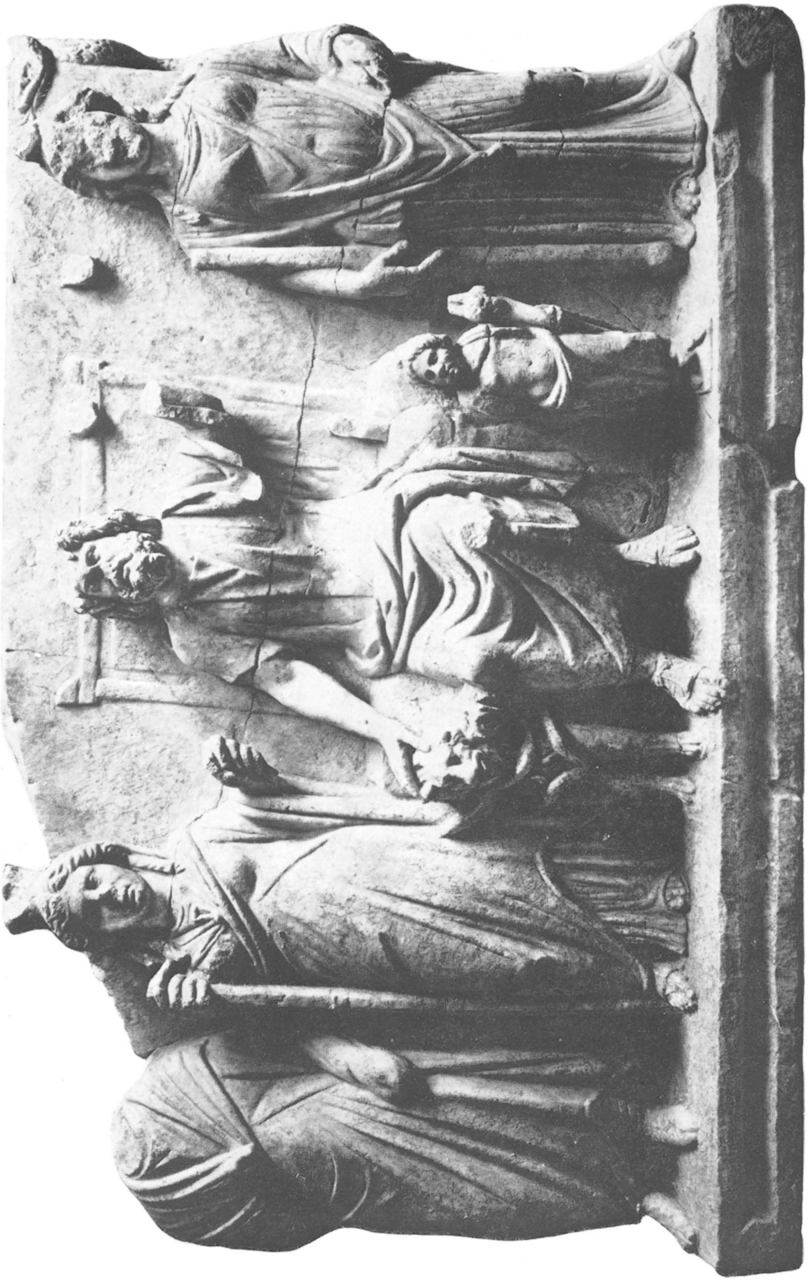
188


2785
2785

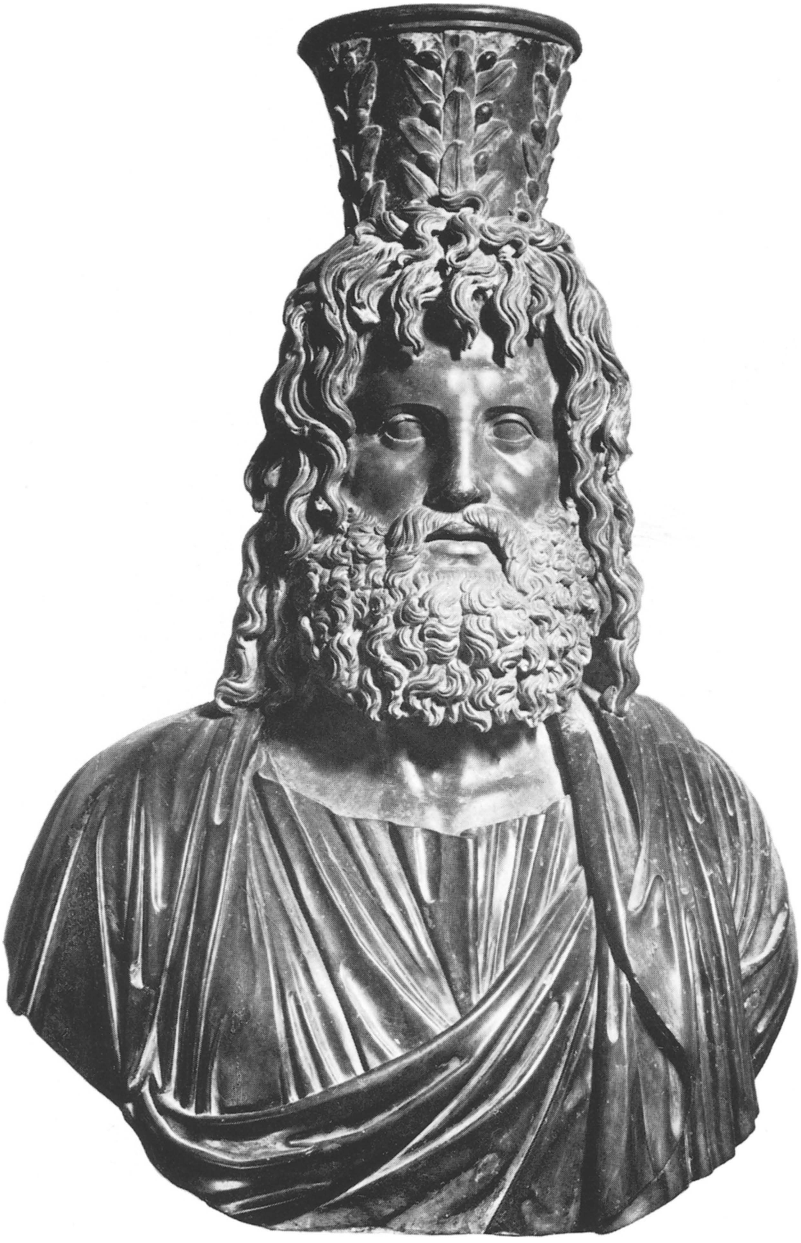
CXIV

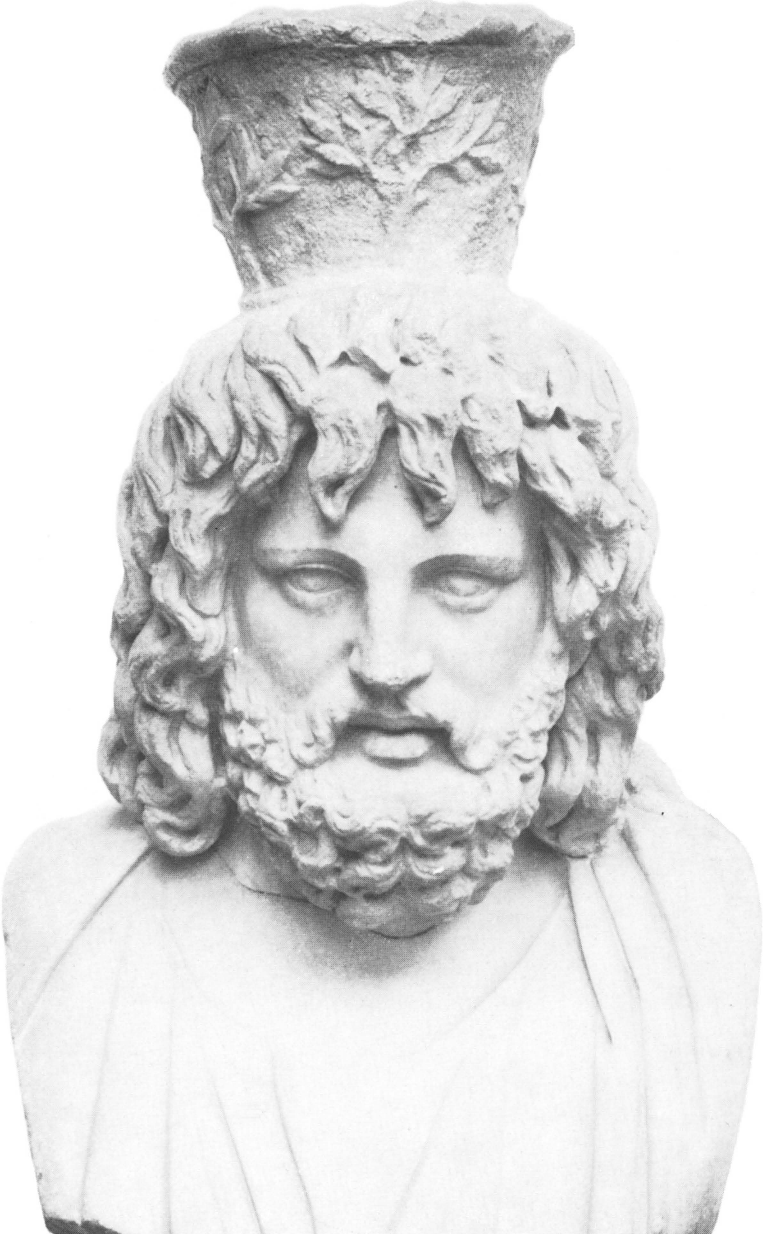

IO·M·DOLICHENO·SERAPI·II IVNONI·

190

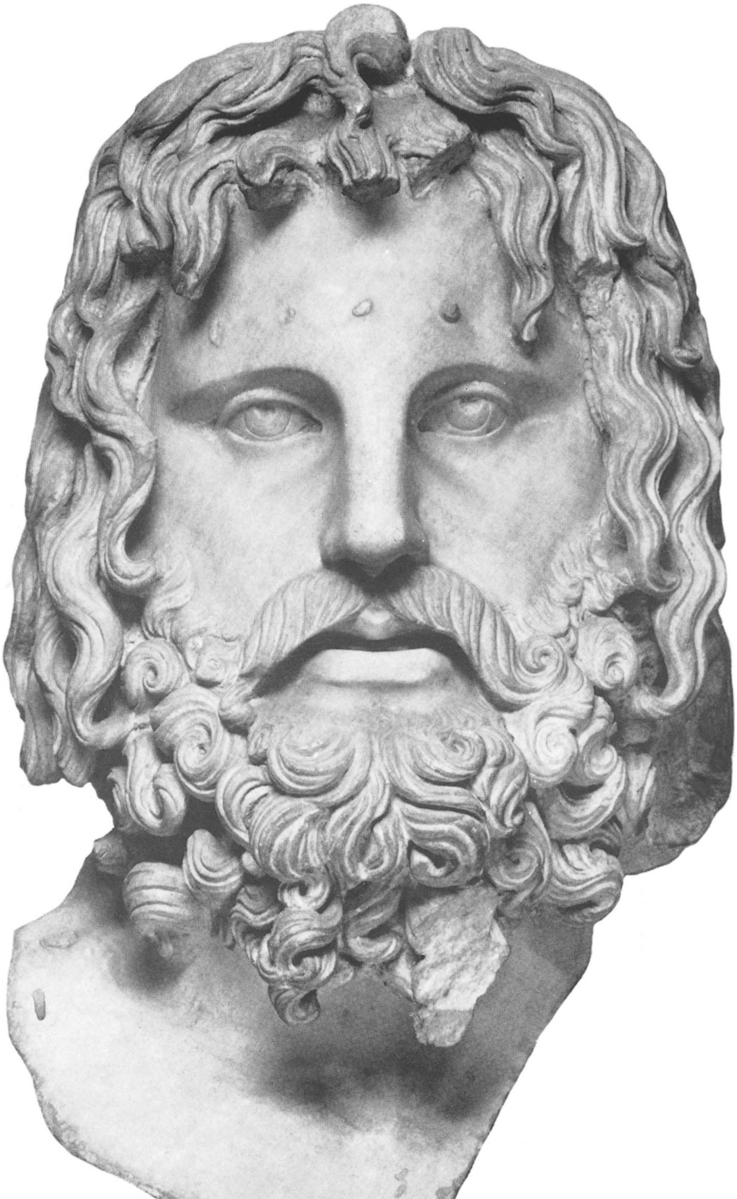


191

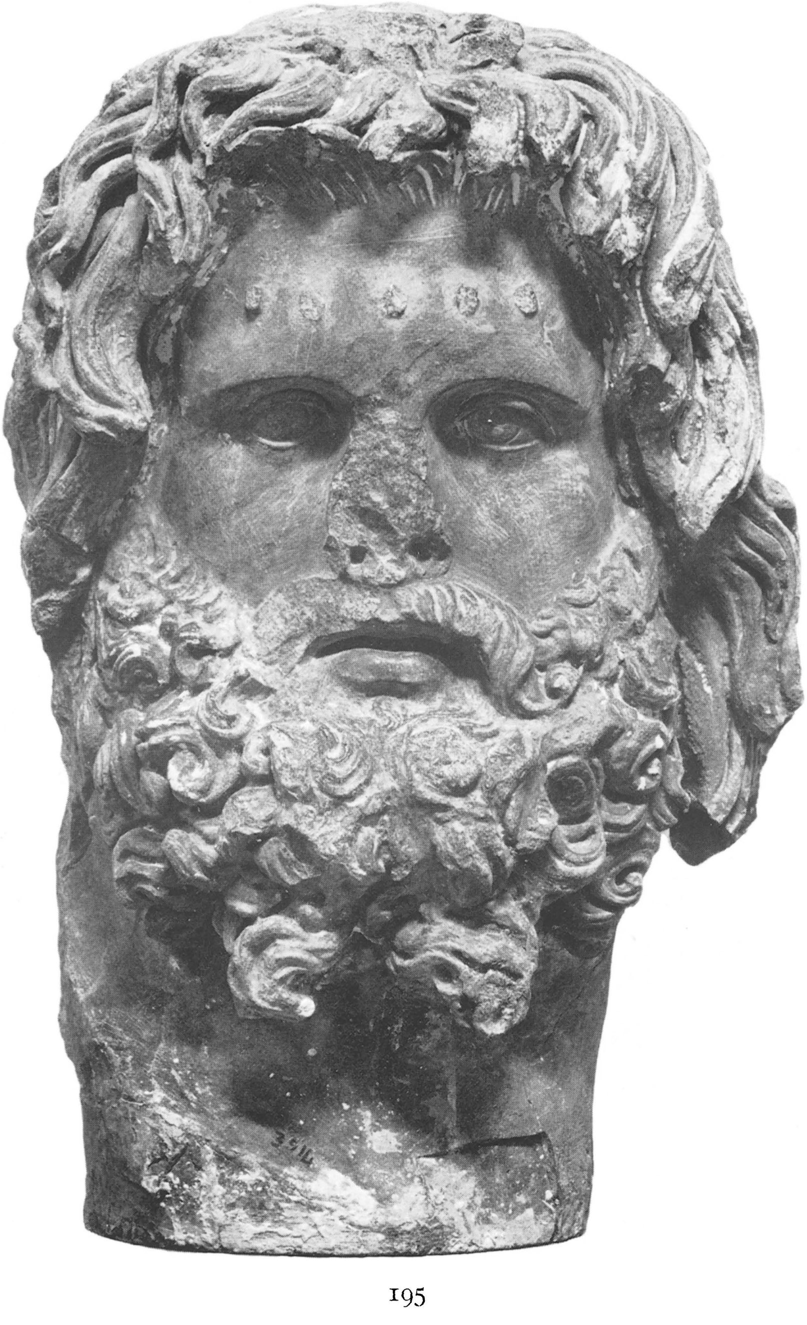


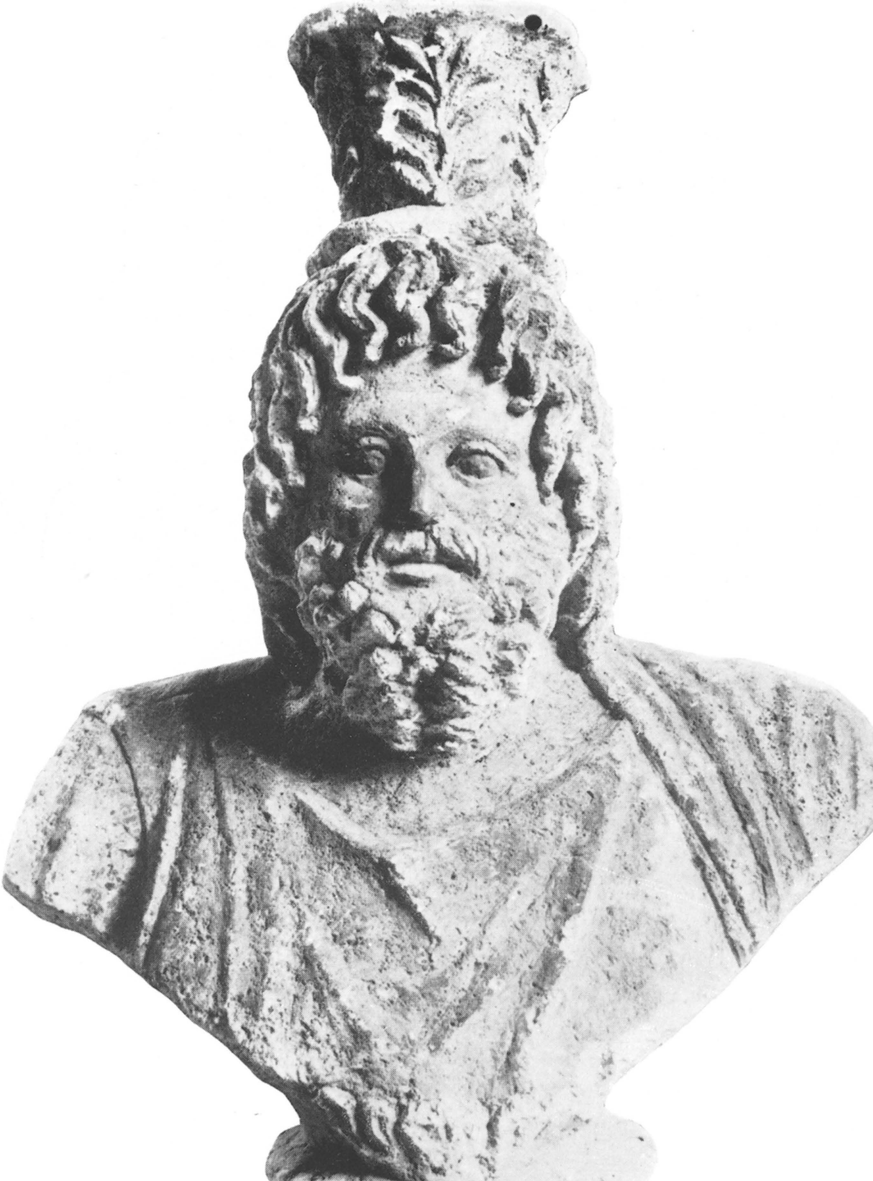


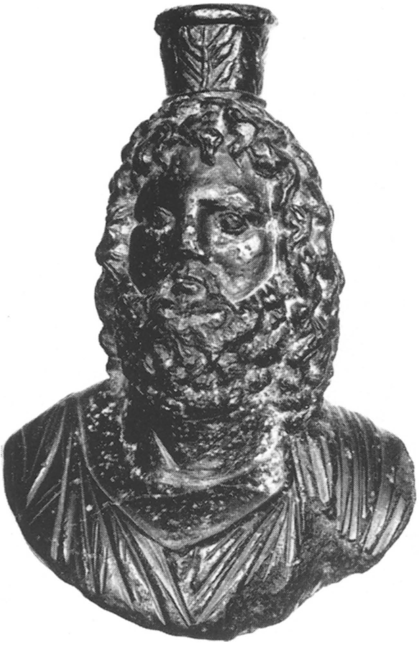
Tafel CXVIII



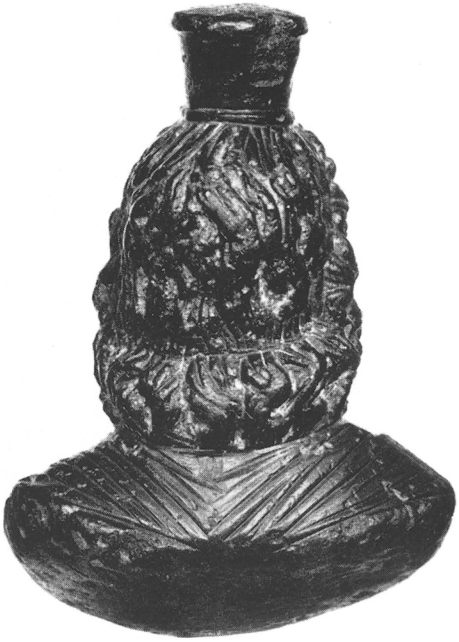
Tafel CXIX



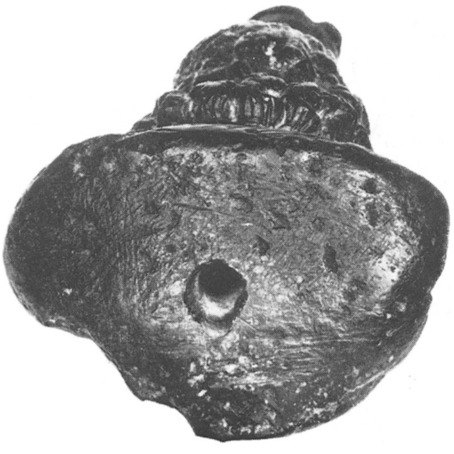




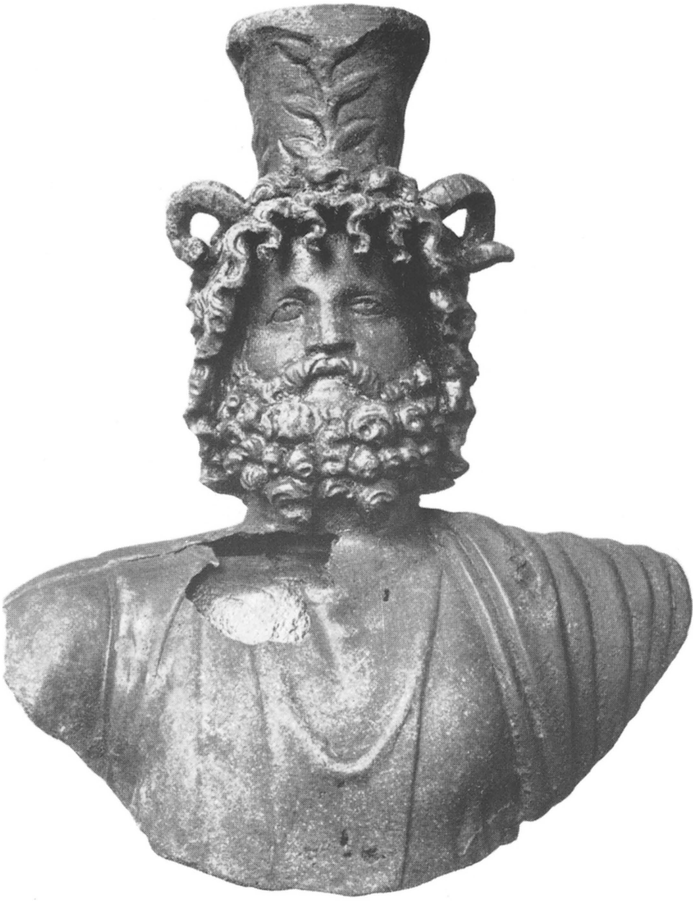
197a



197b

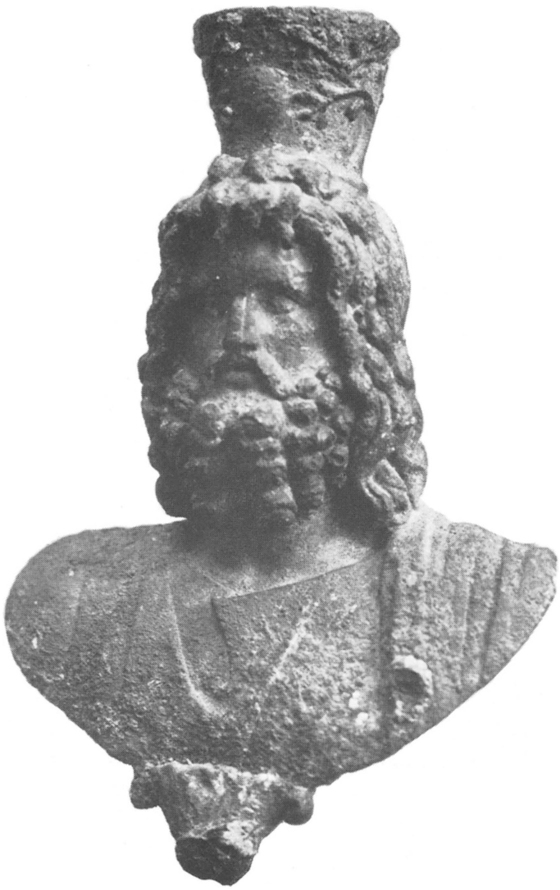


197c

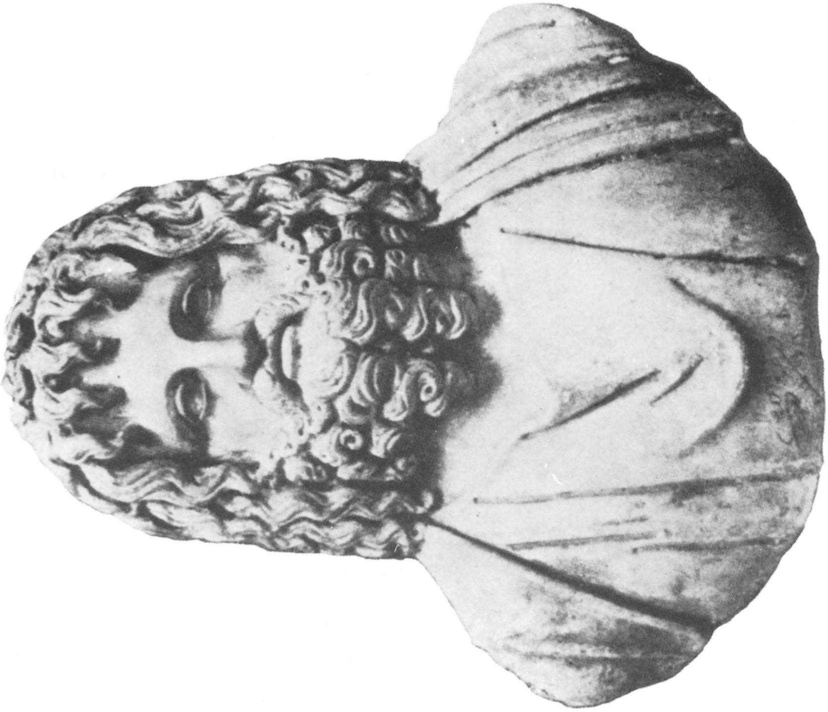


198

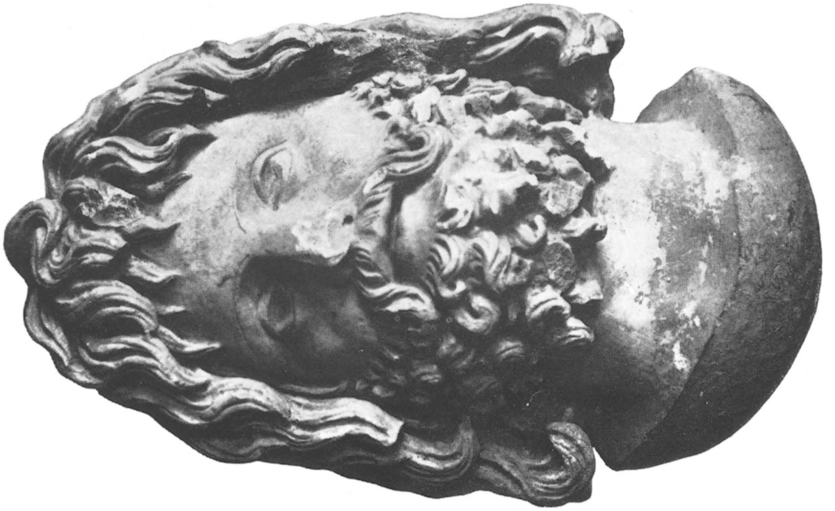
Tafel CXXIII



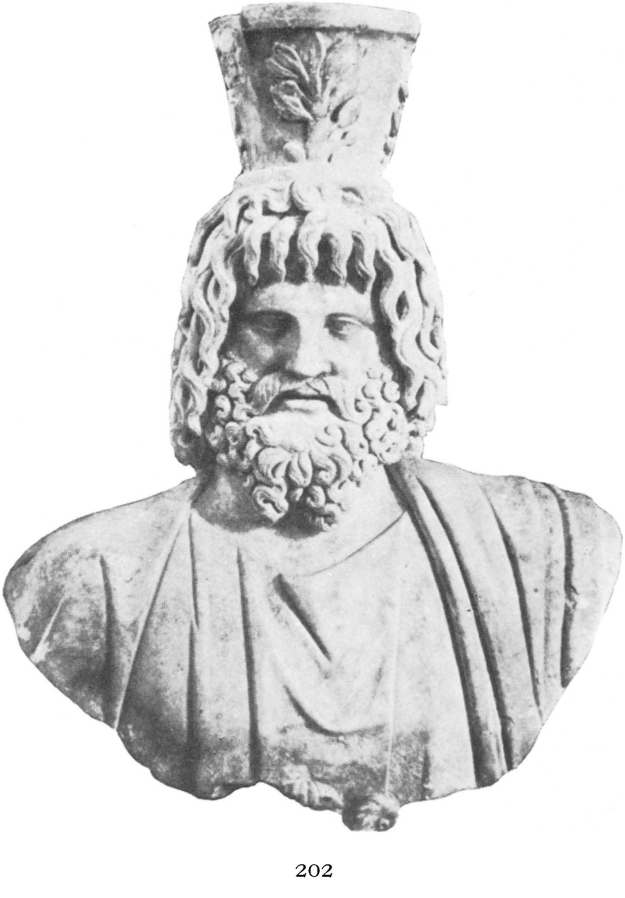
199



201

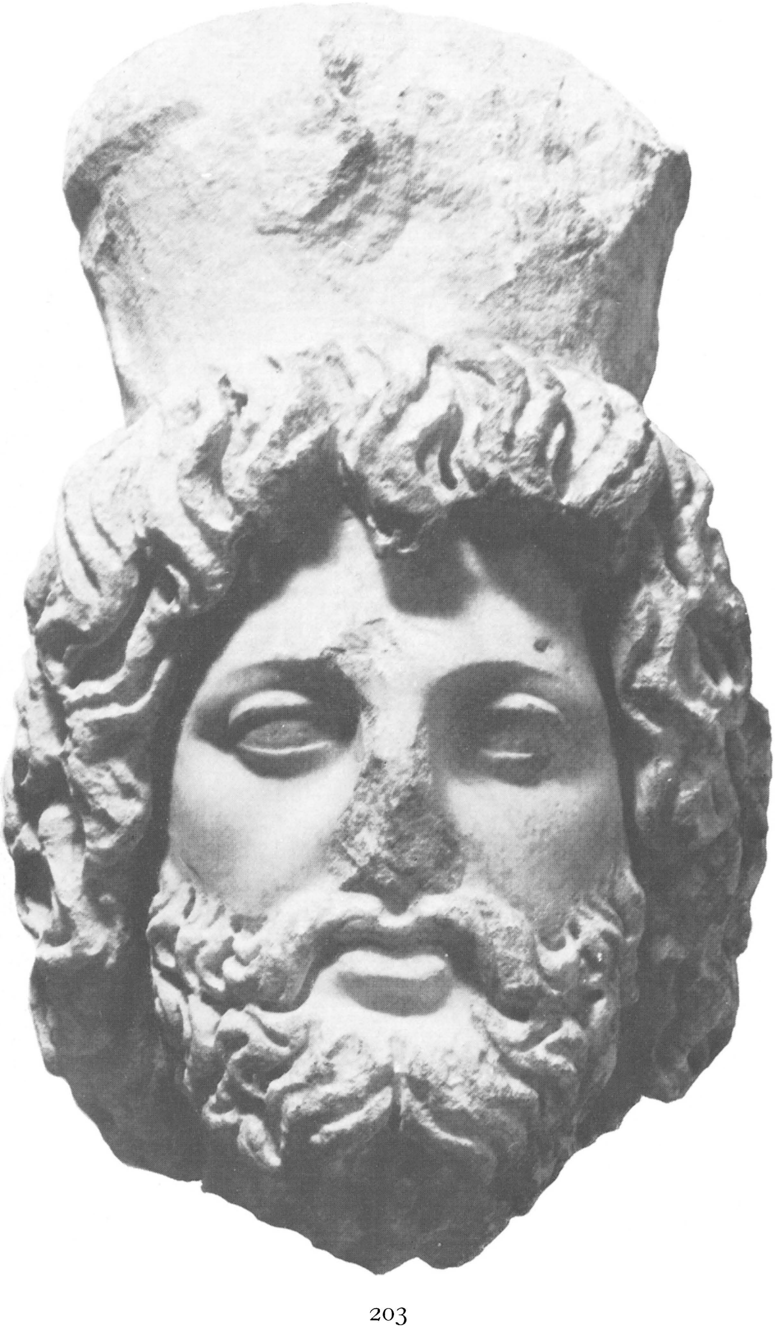


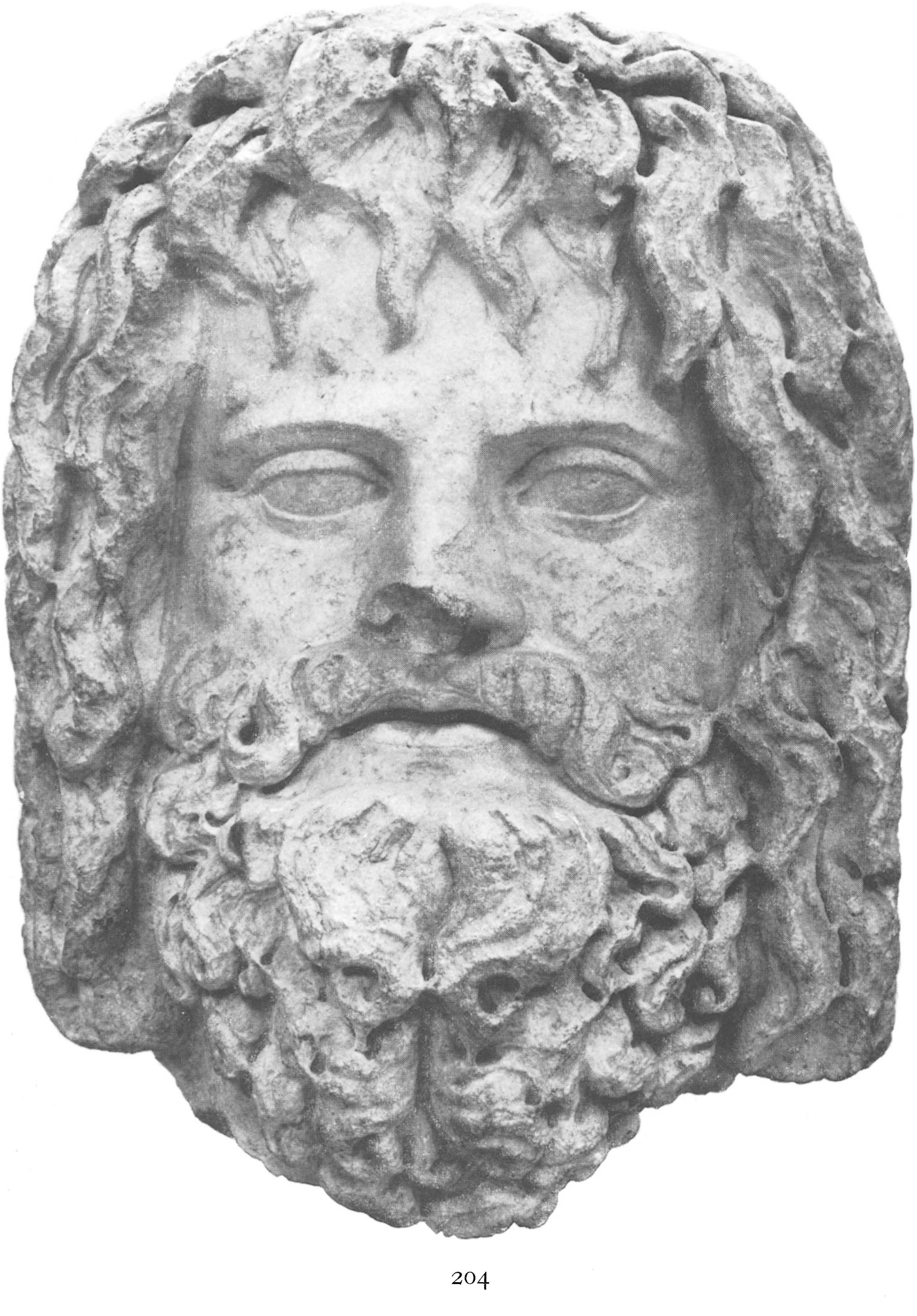
200



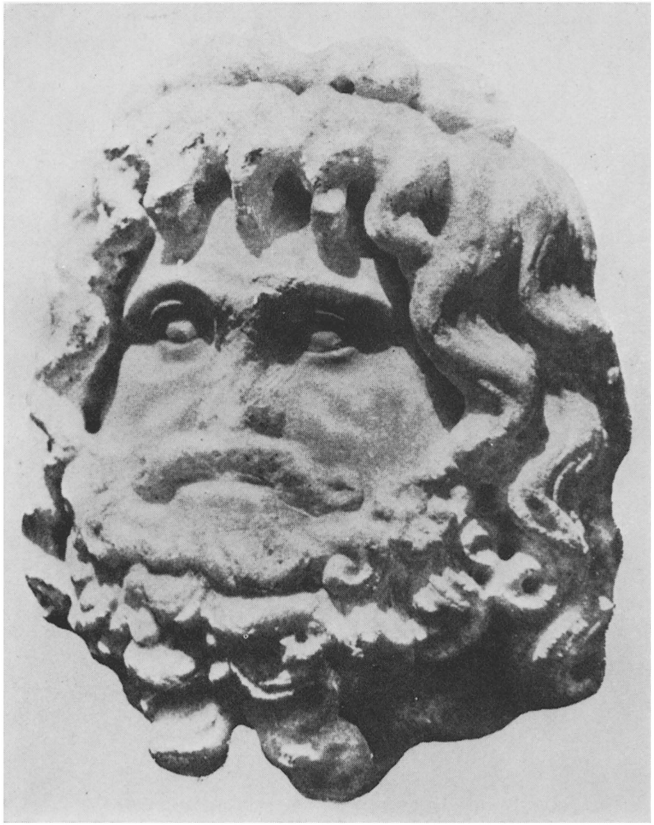
202

TAFEL CXXVI

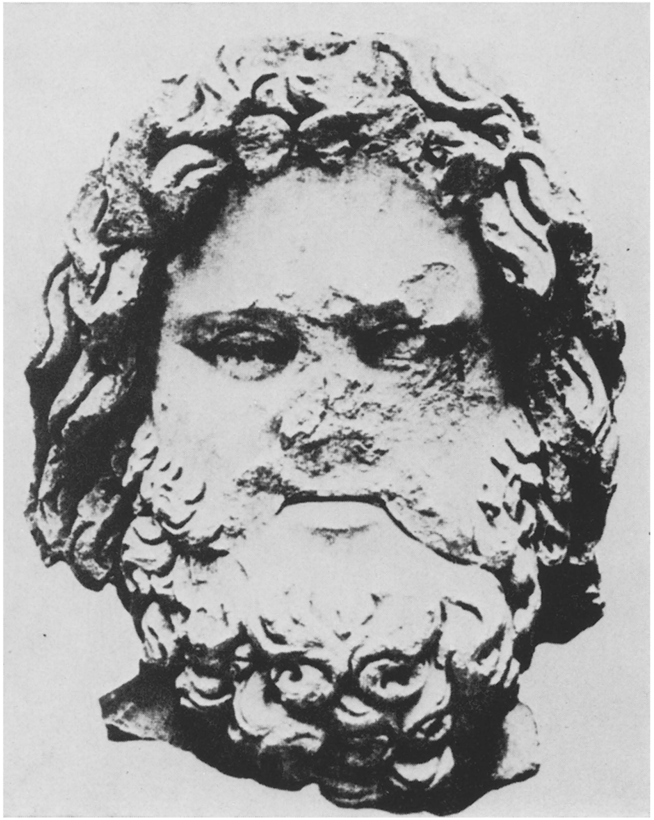




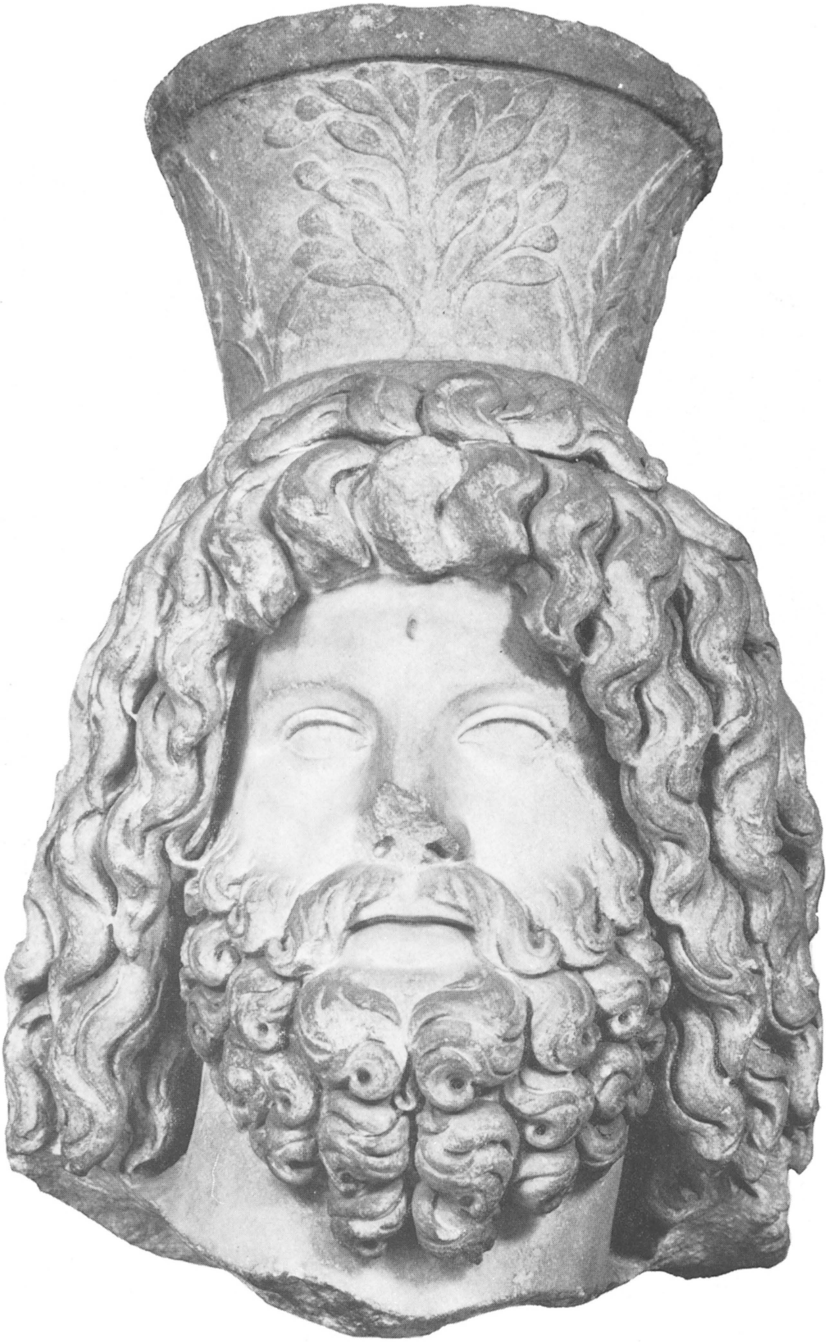
TAFEL CXXVIII

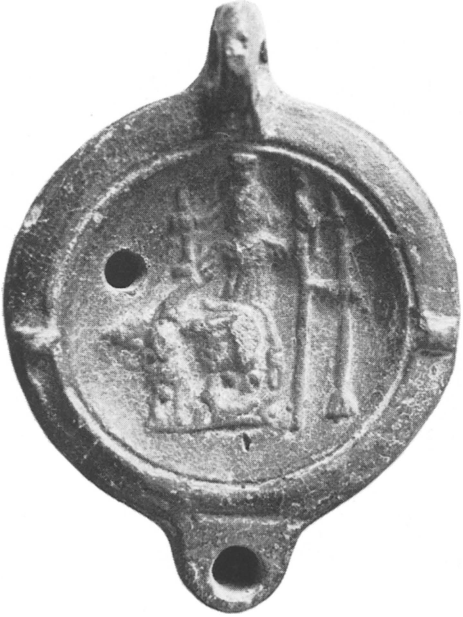


205

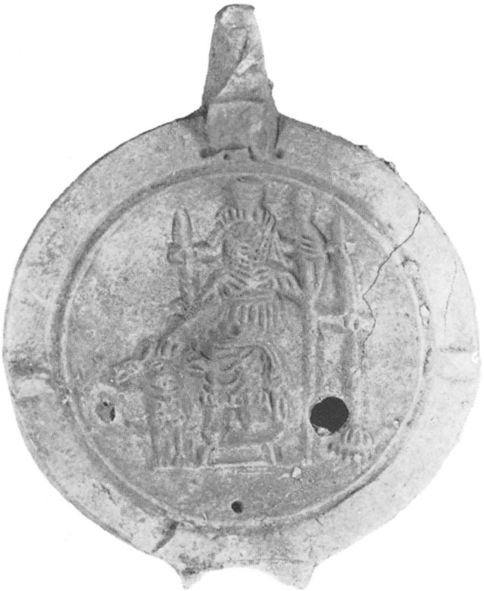


206

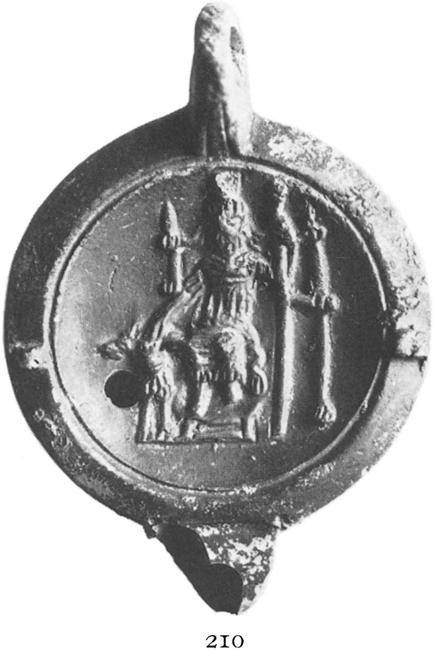




208

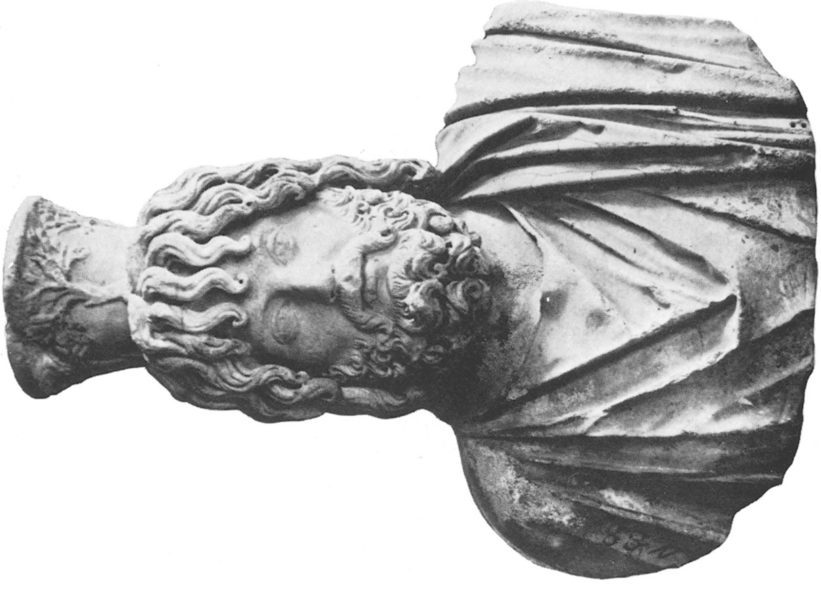


209

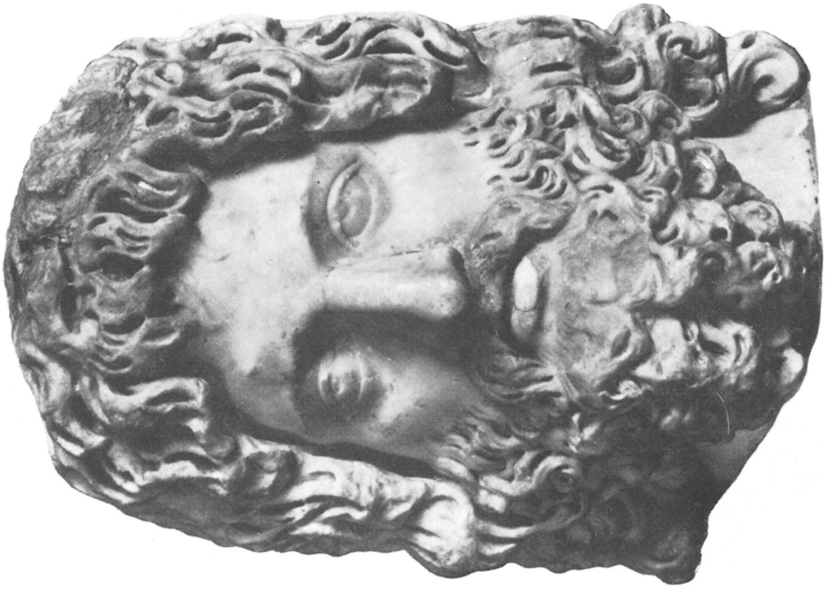


210

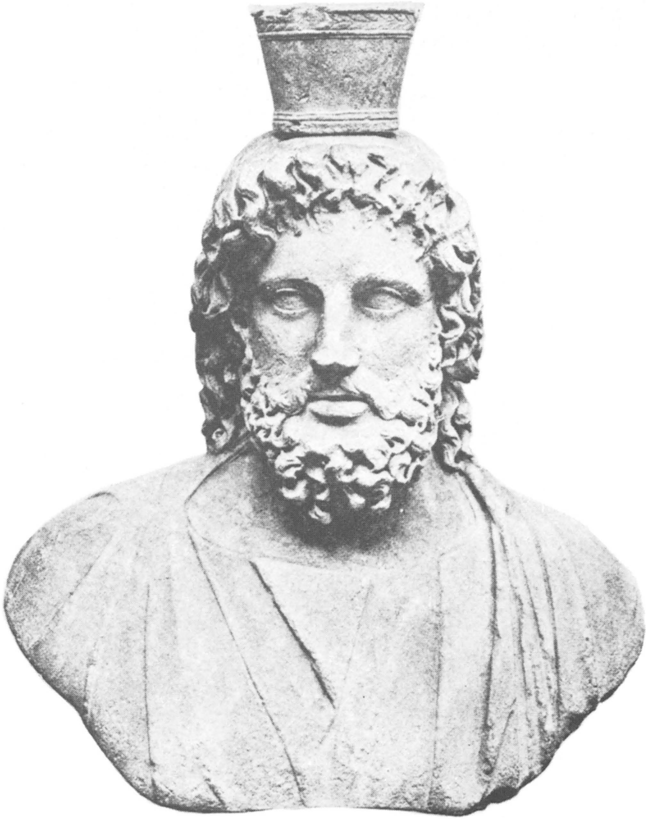
Tafel CXXXI



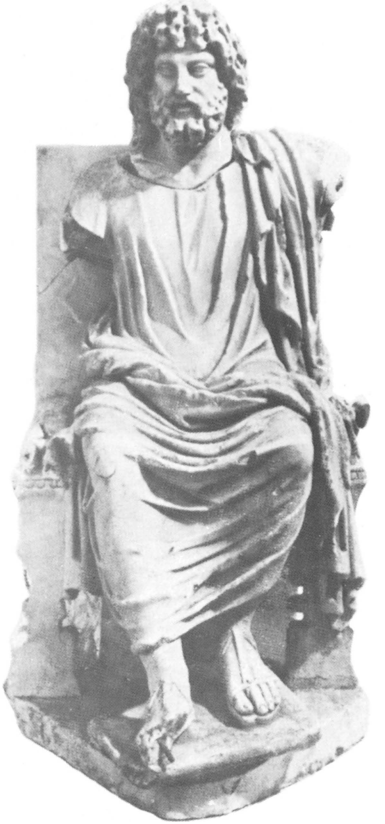
211



212

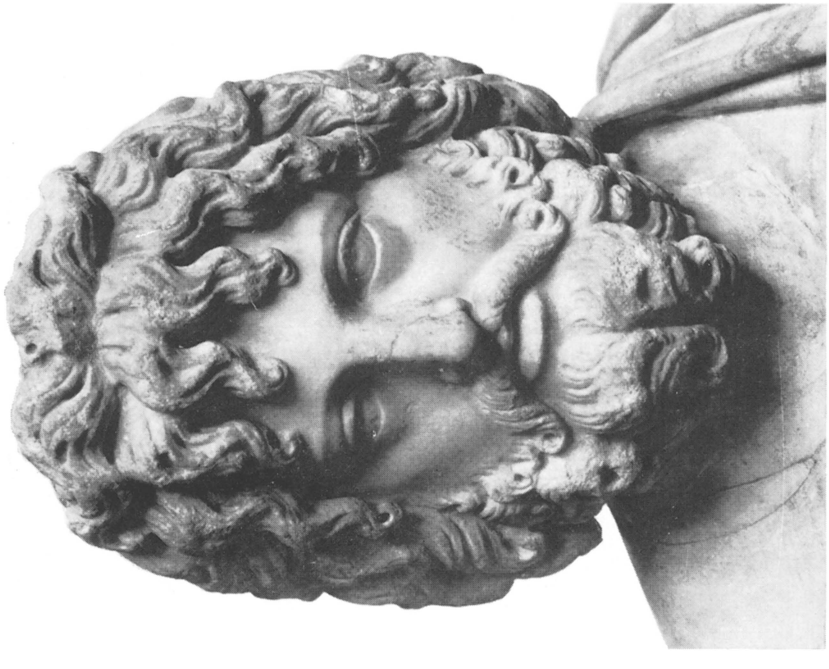


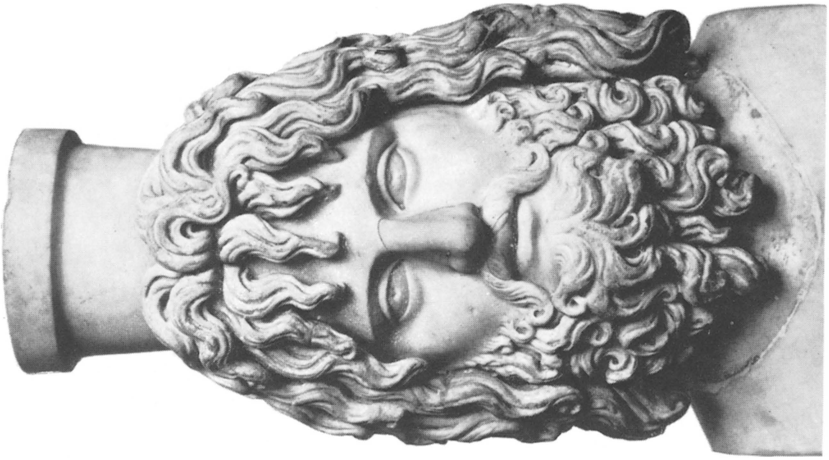
213

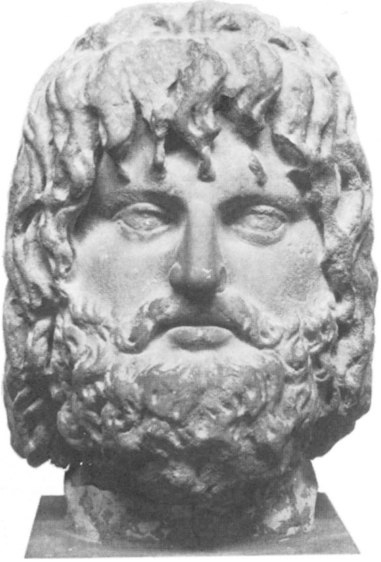


214

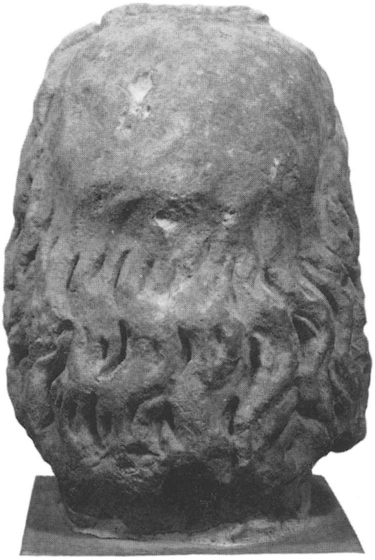
TAFEL CXXXIII


215

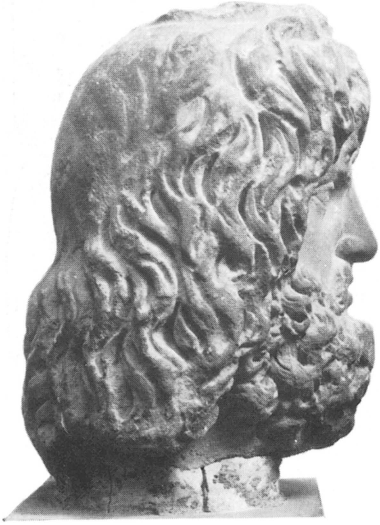

216



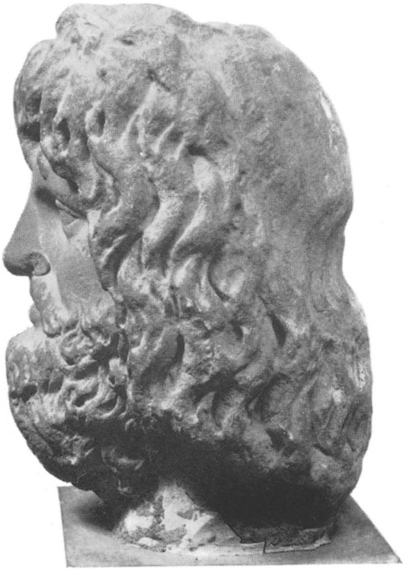
217a



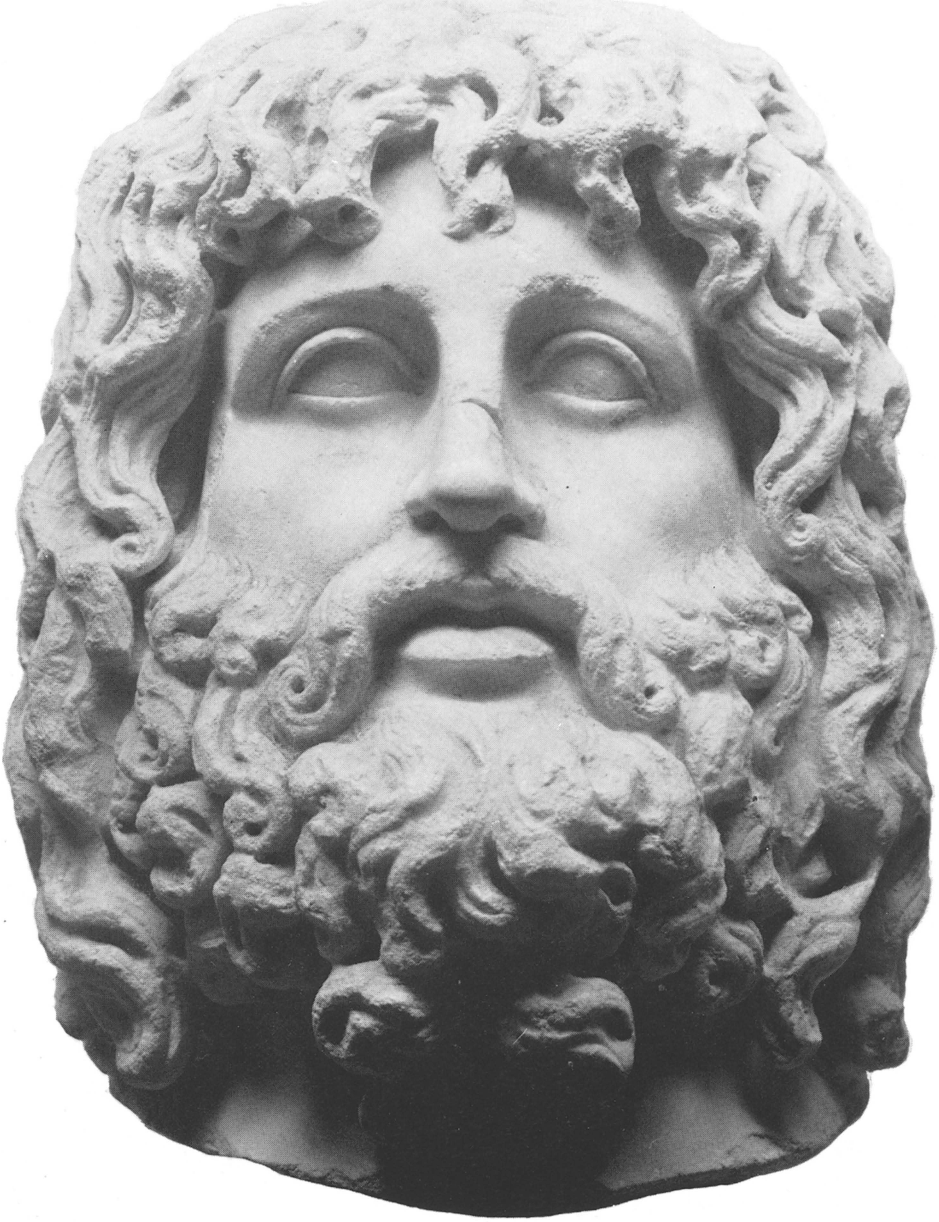
217b



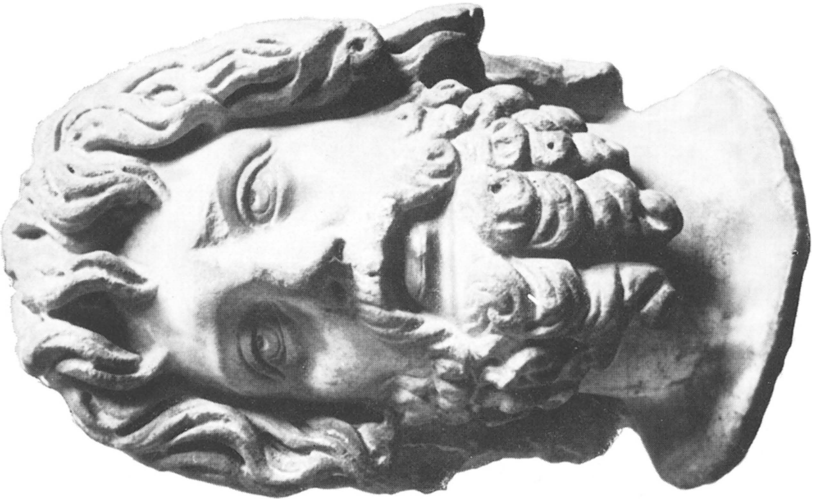
217c



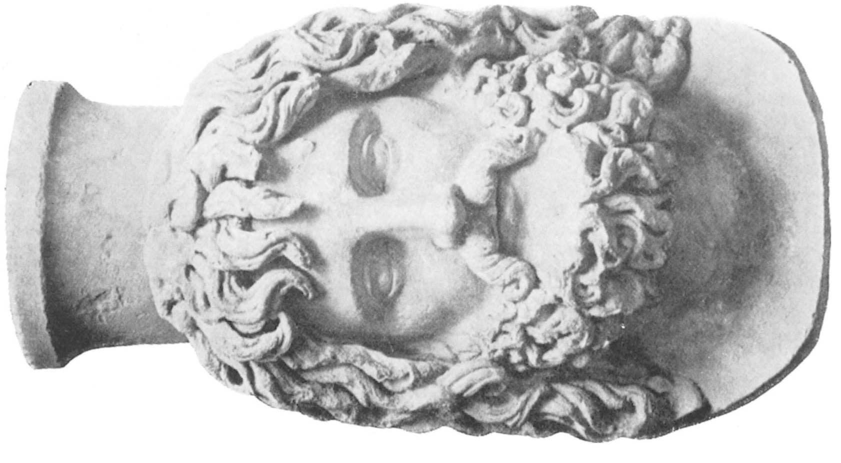
217d



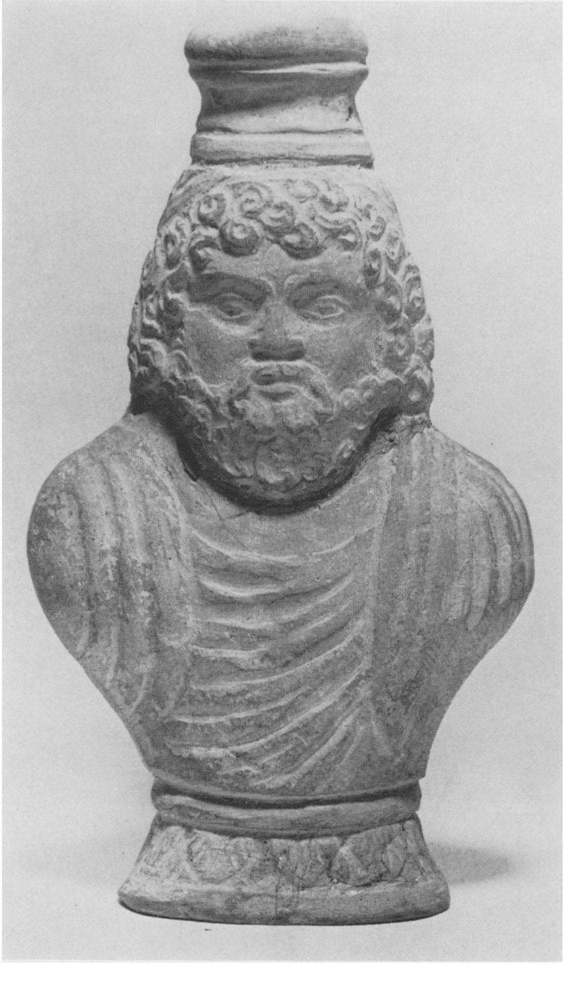
TAFEL CXXXVI



220

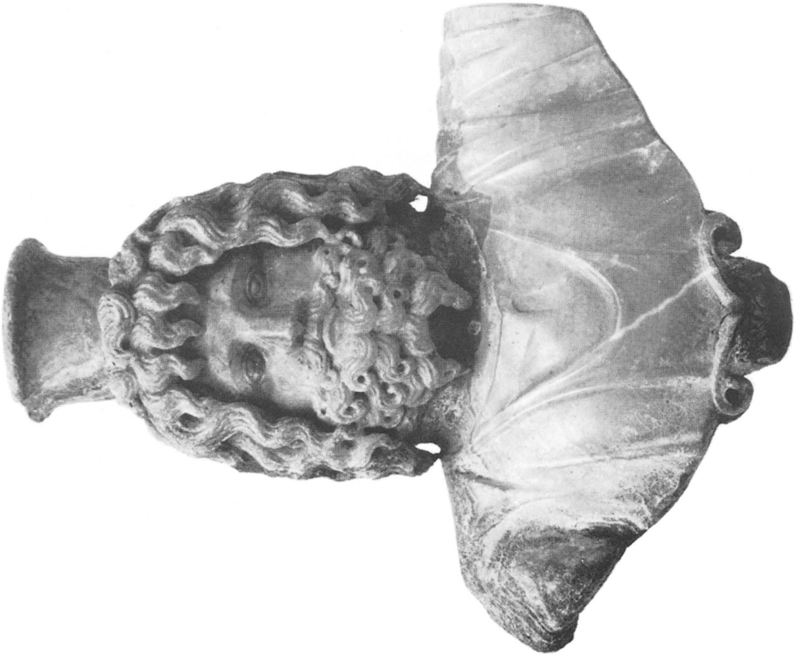


219

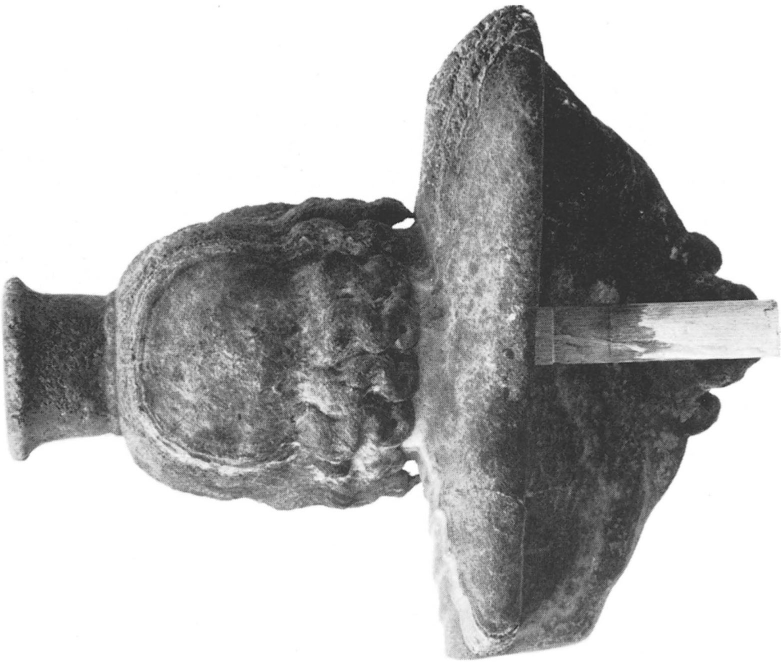


221

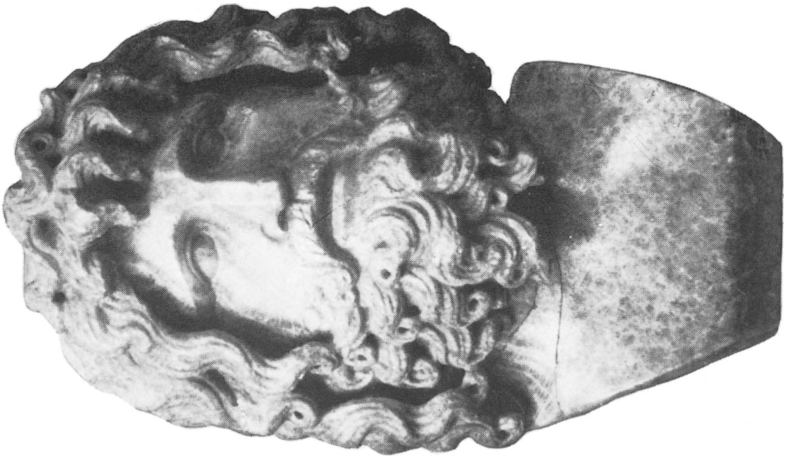
Tafel CXXXVIII



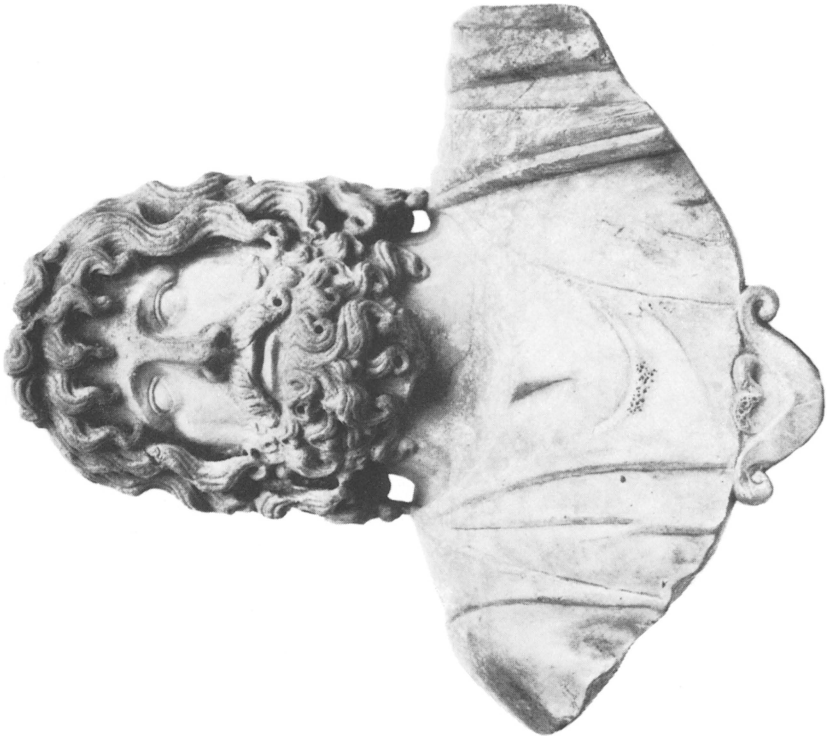
222a



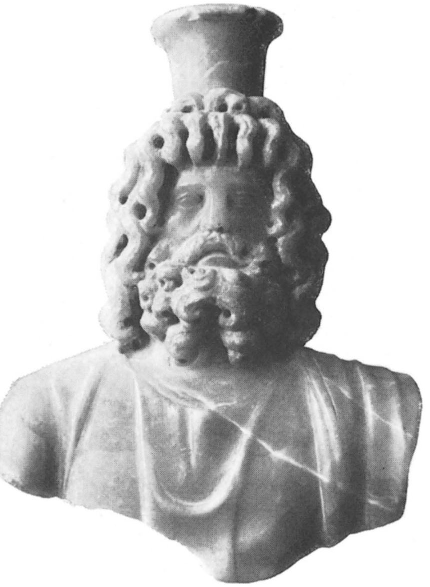
222b



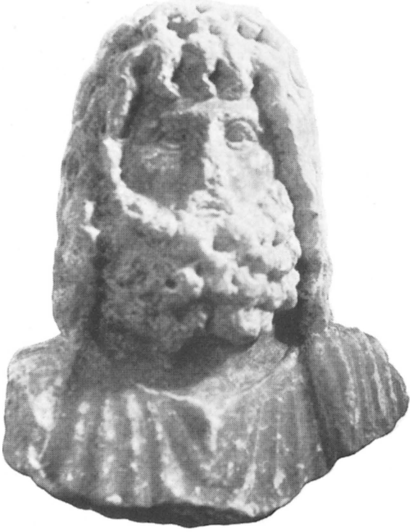
224



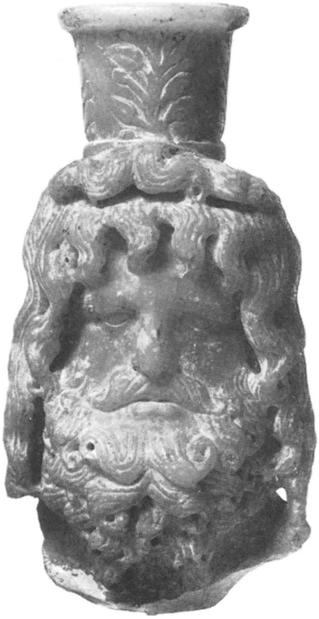
223



225

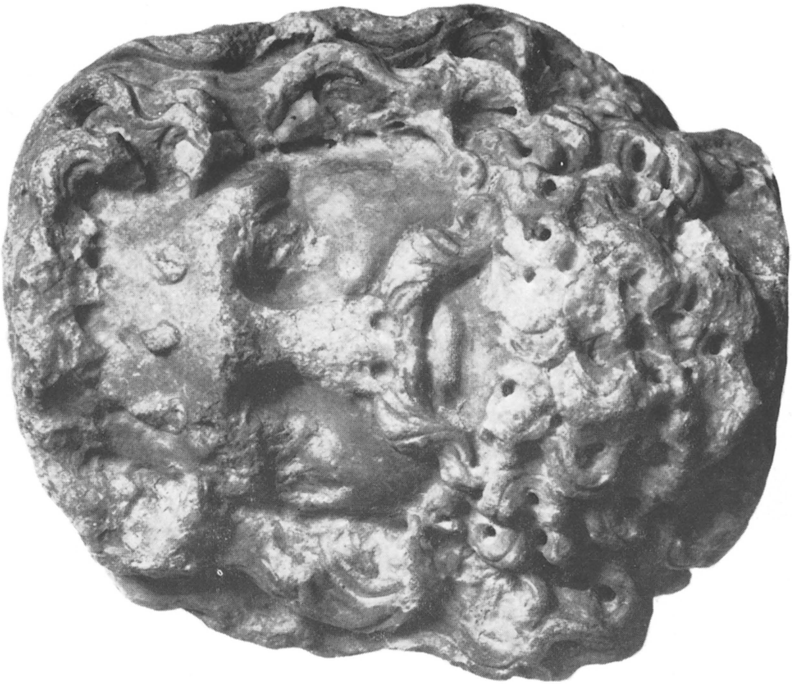


226

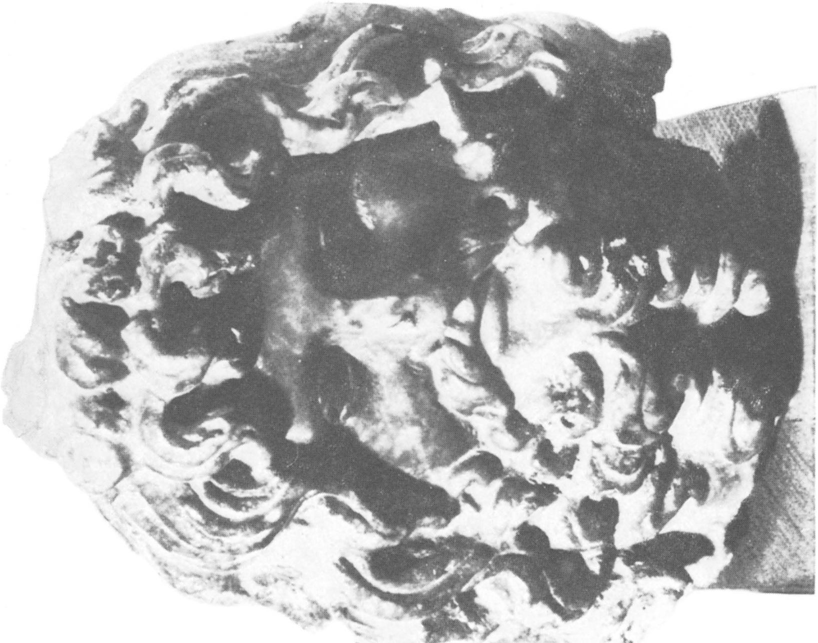


227

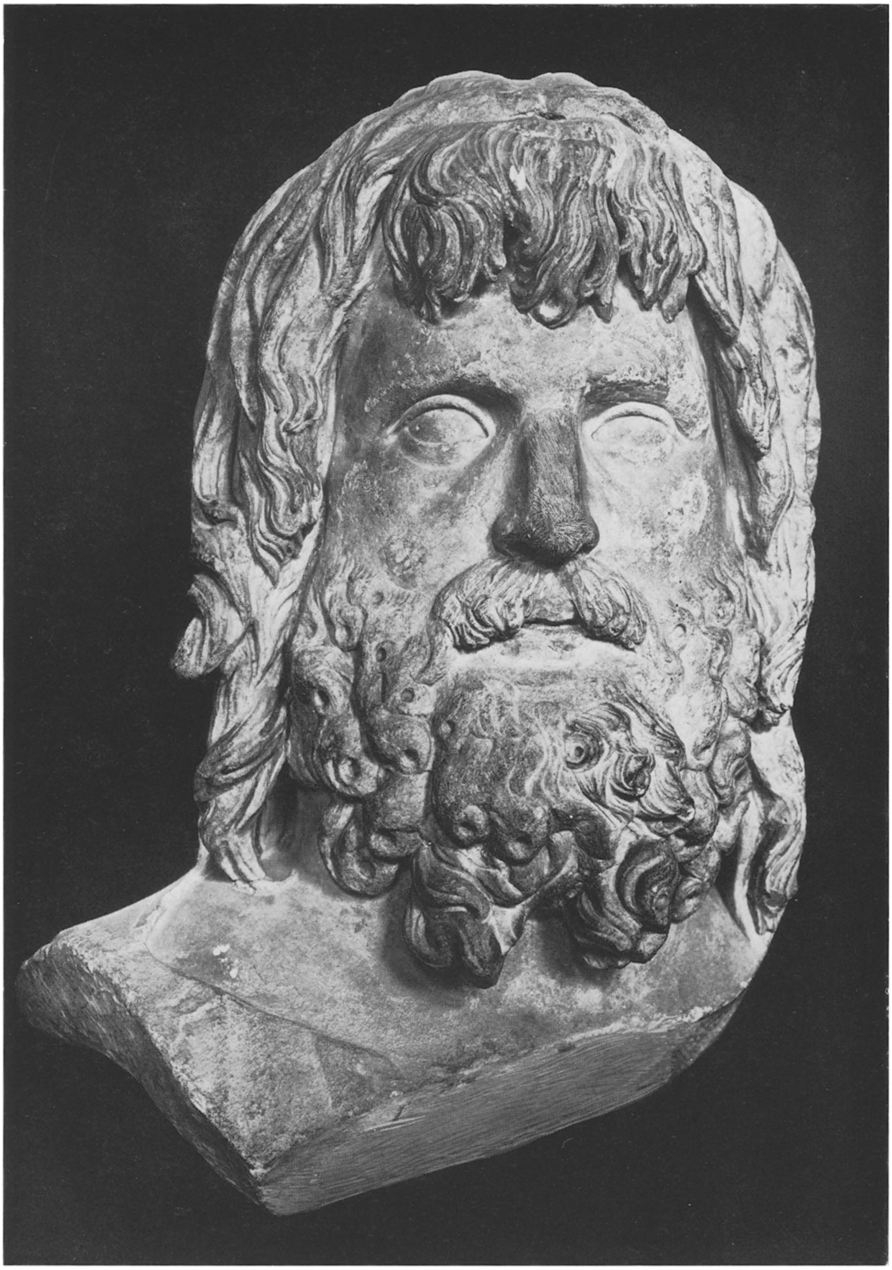
TAFEL CXLI

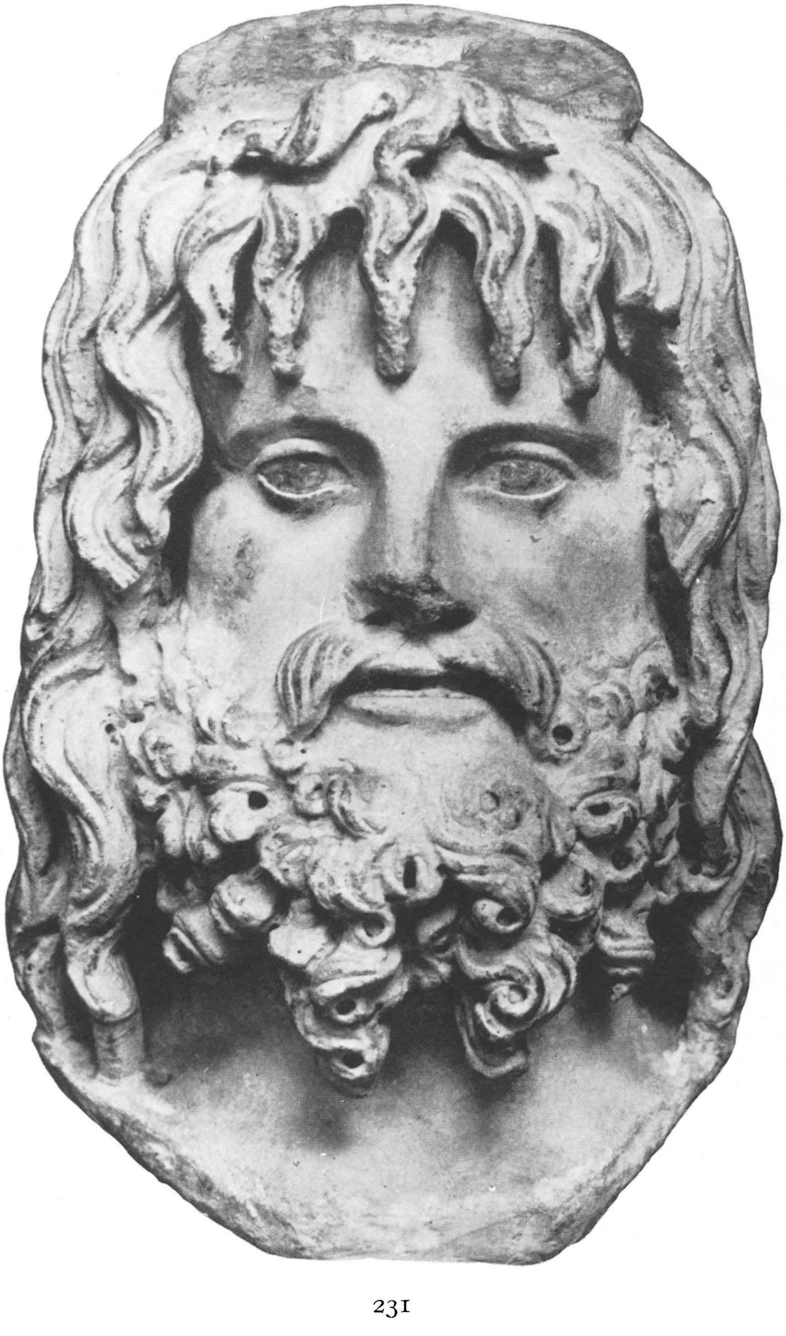


229

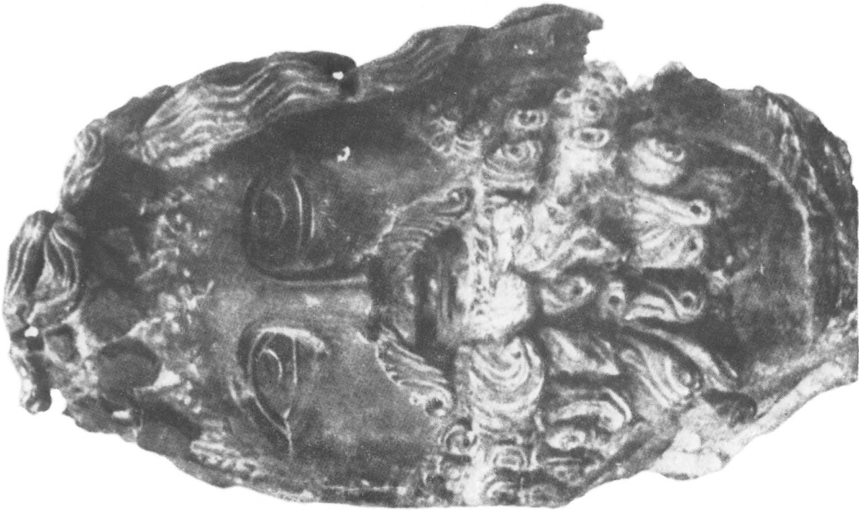


228

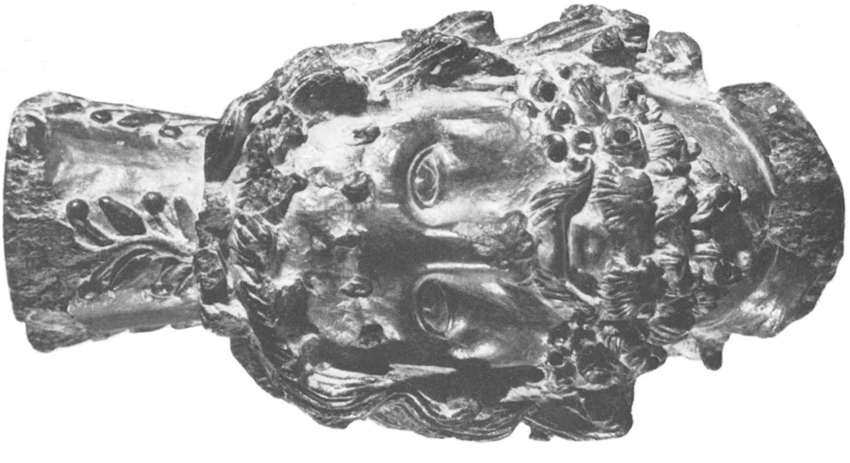




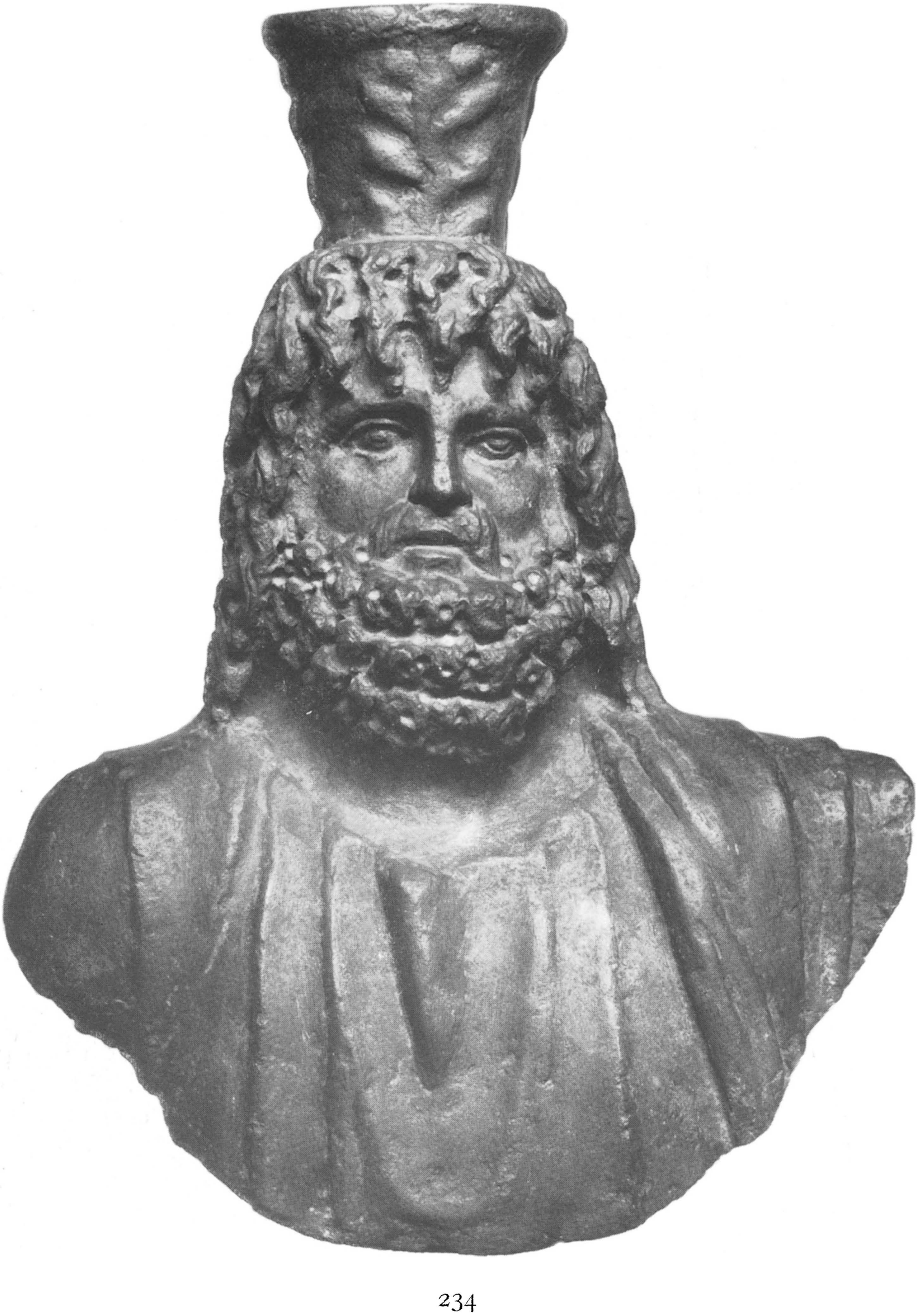
TAFEL CXLIV

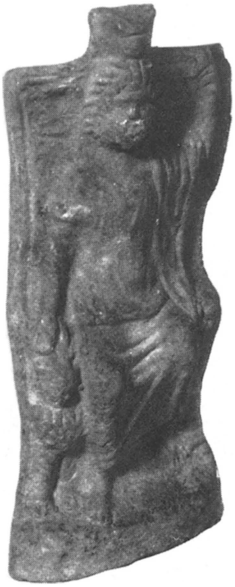


233

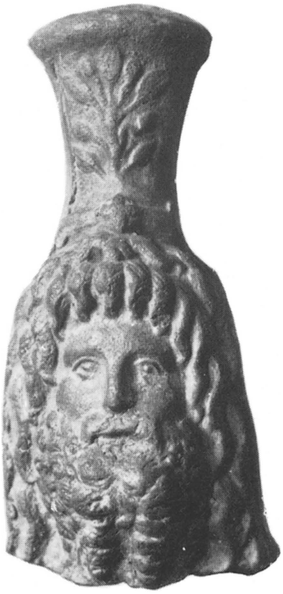


232

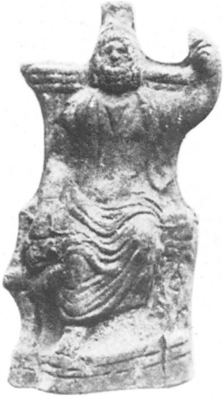




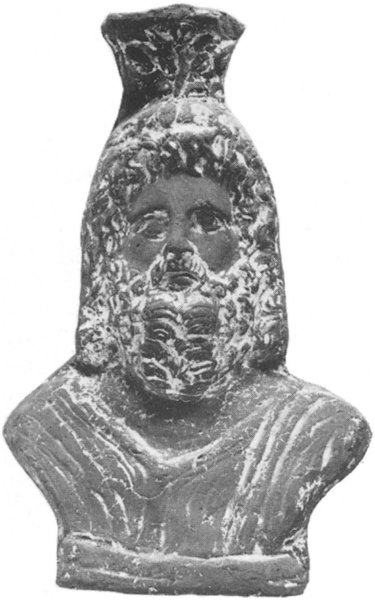
235



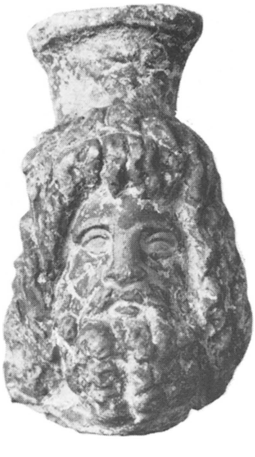
236



237

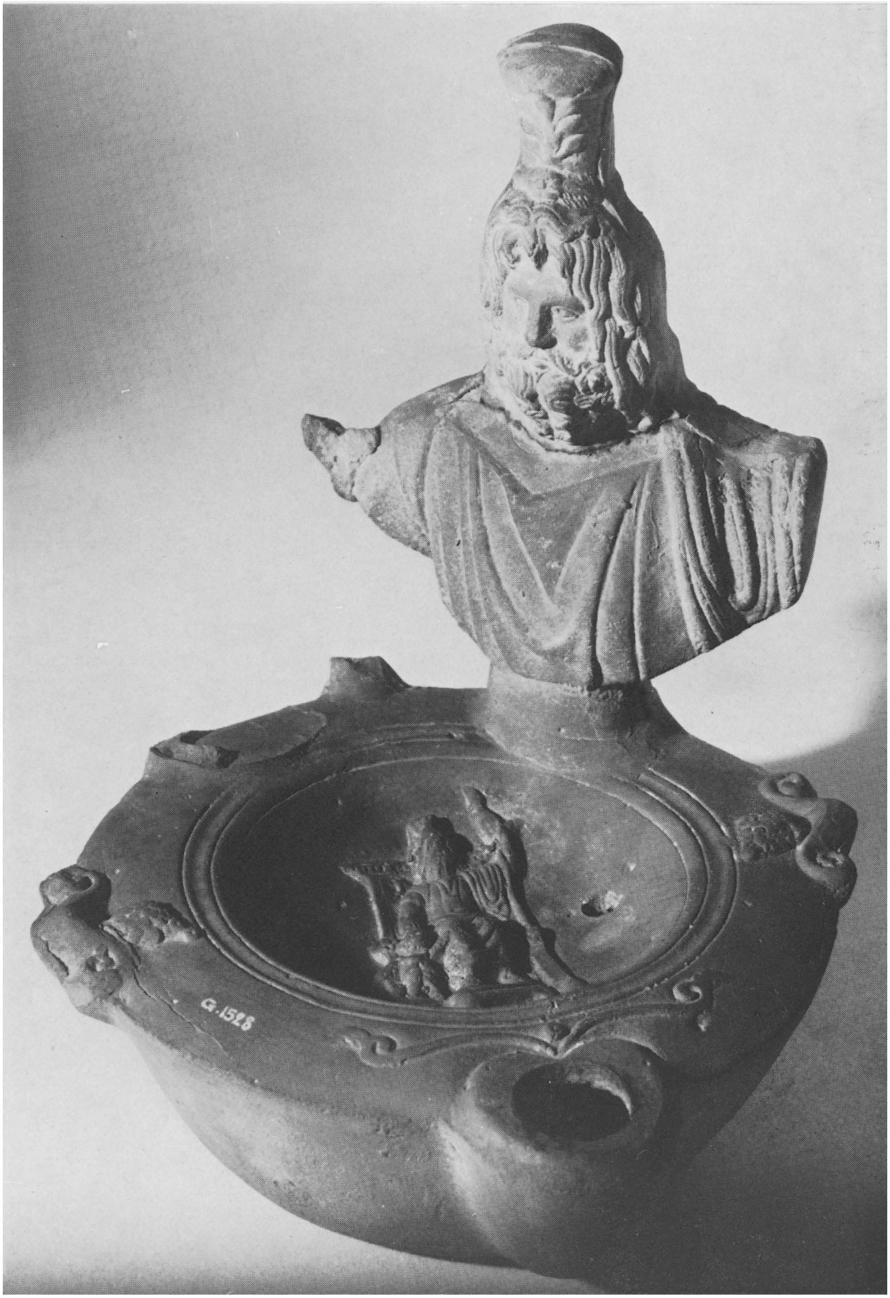


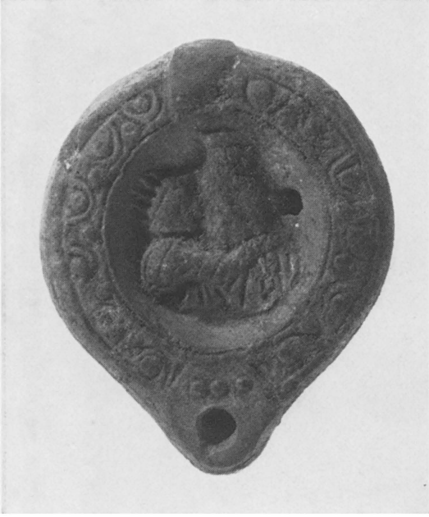
238



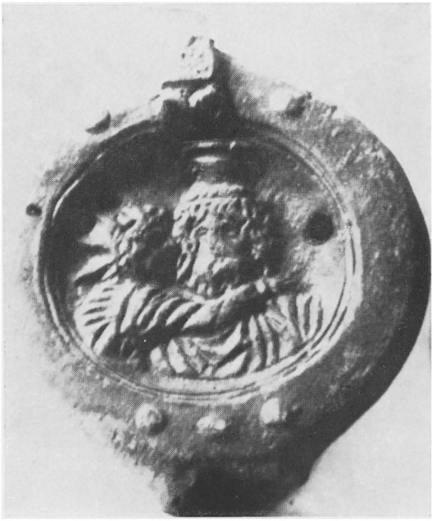
239

TAFEL CXLVII

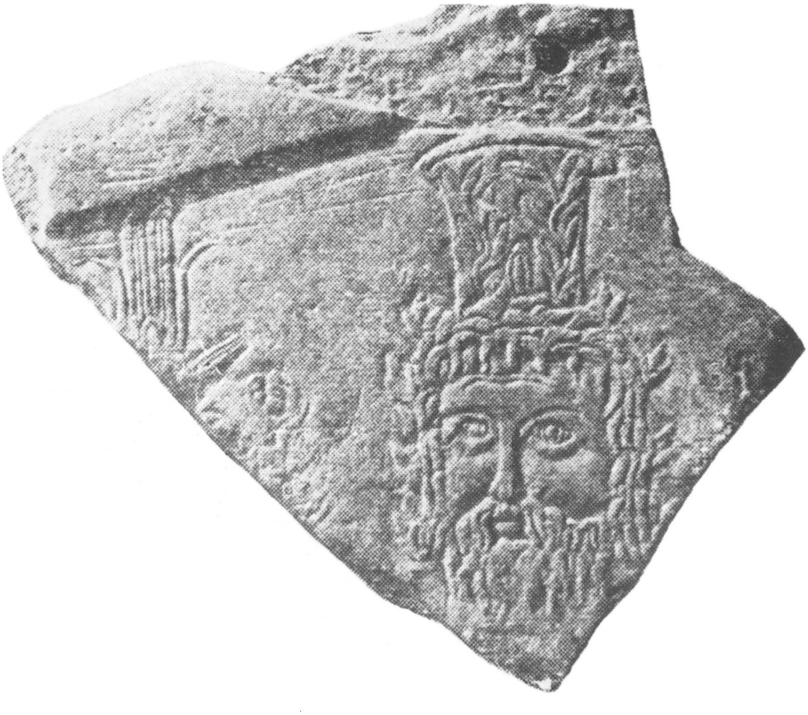




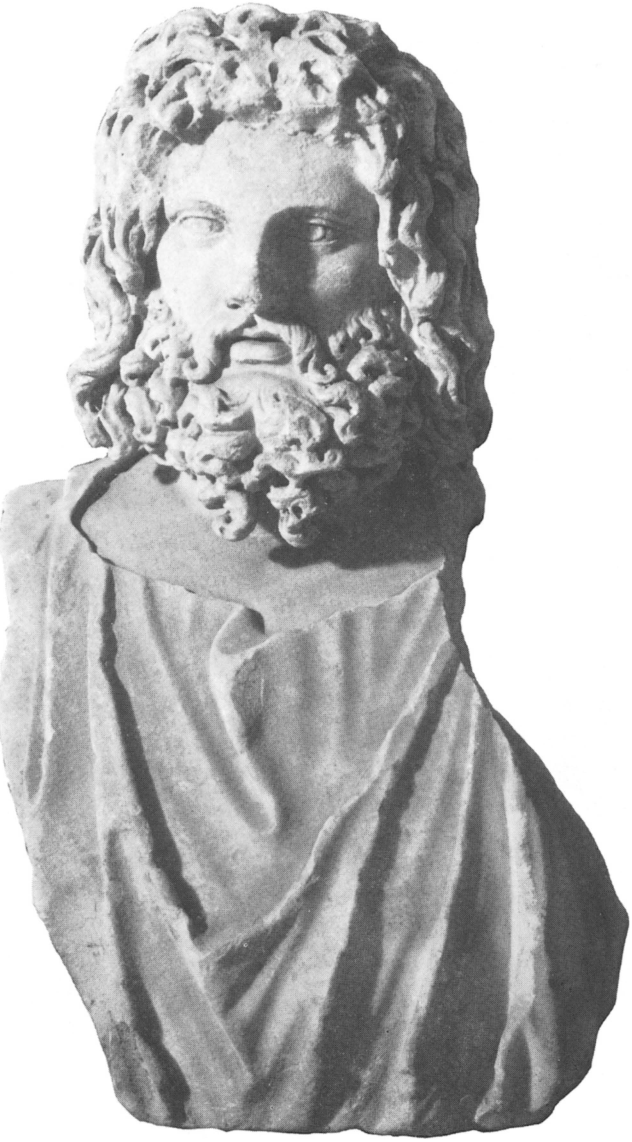
241



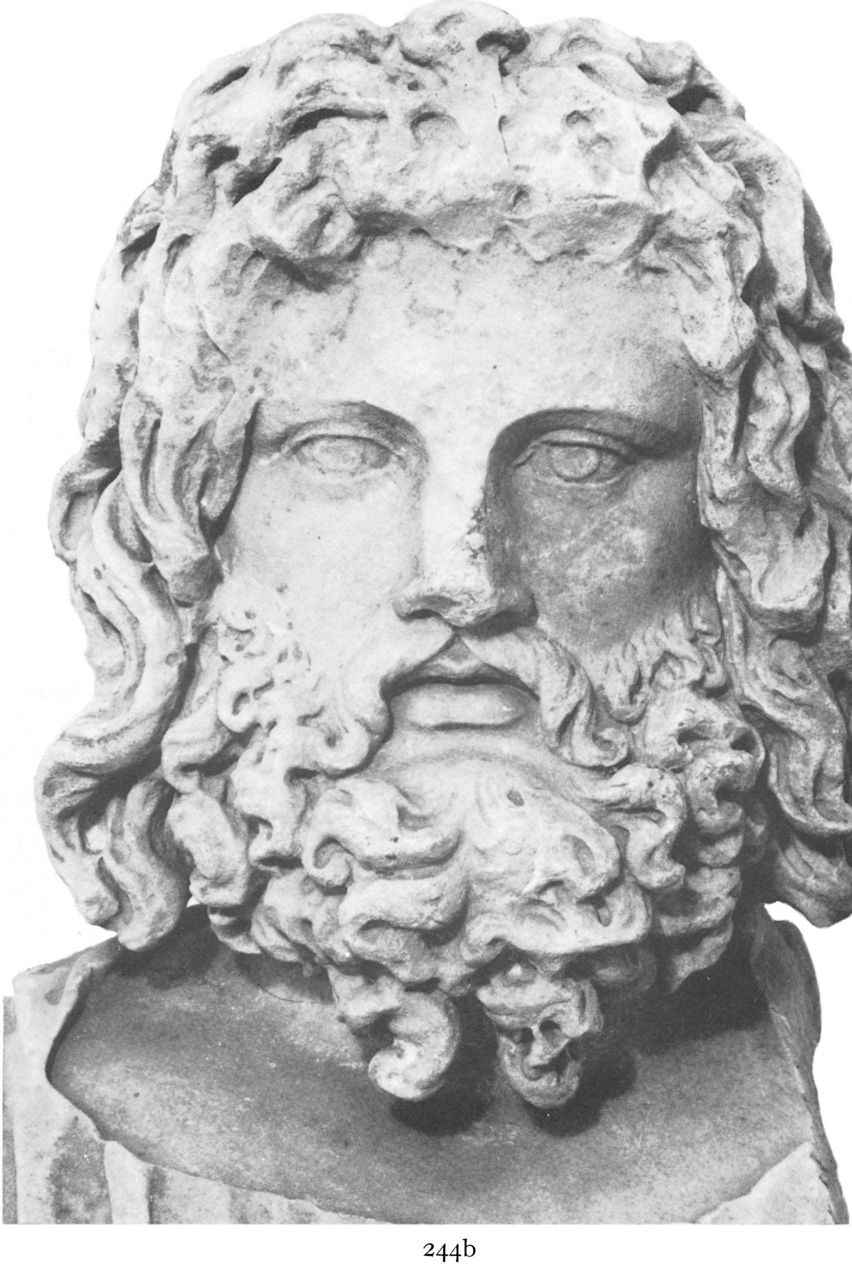
242



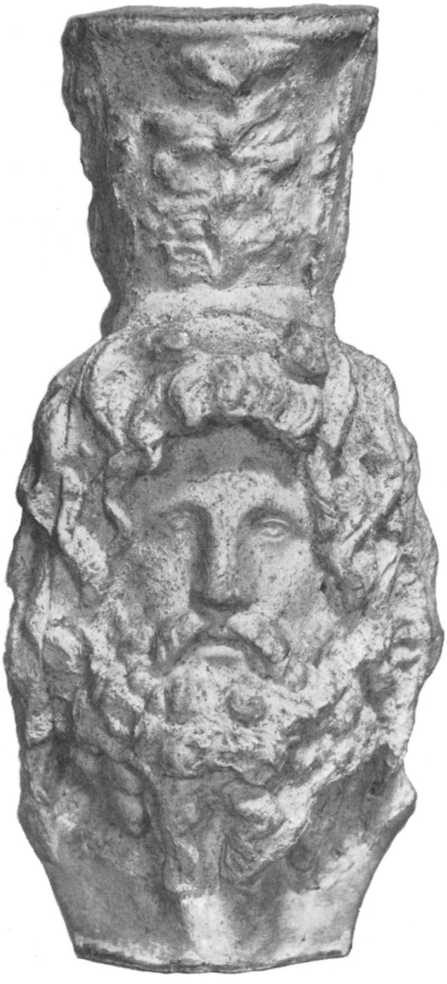
243



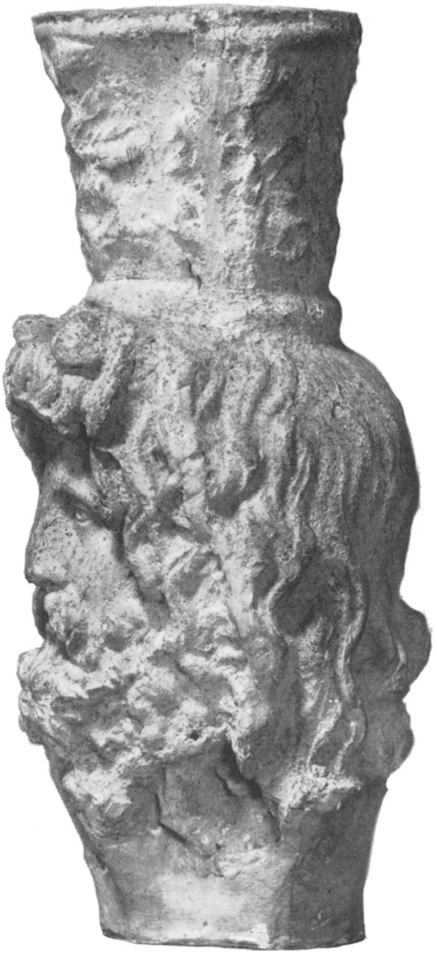
244a



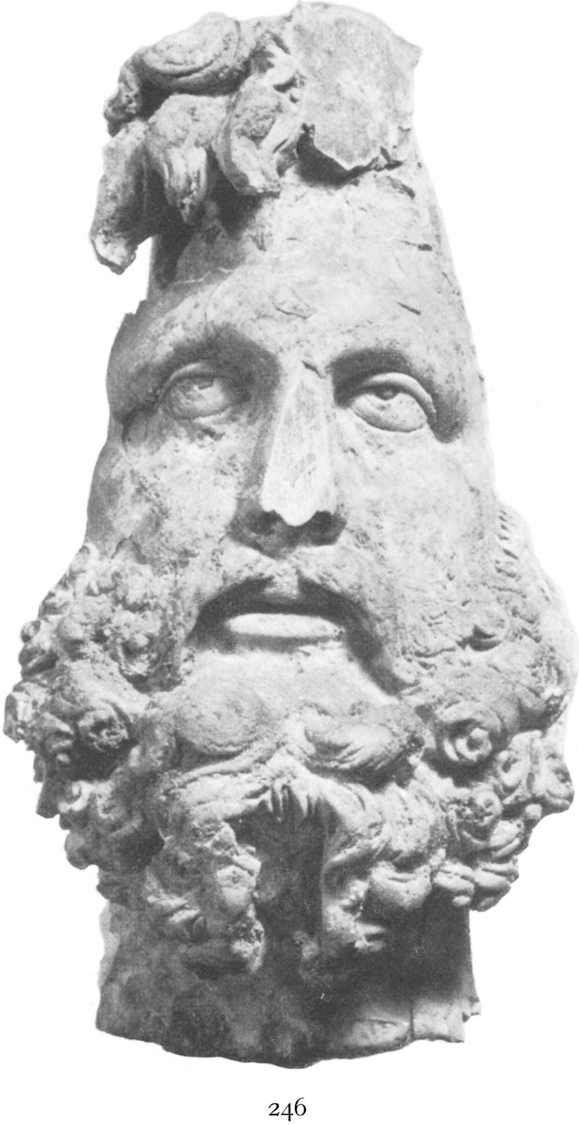
244b

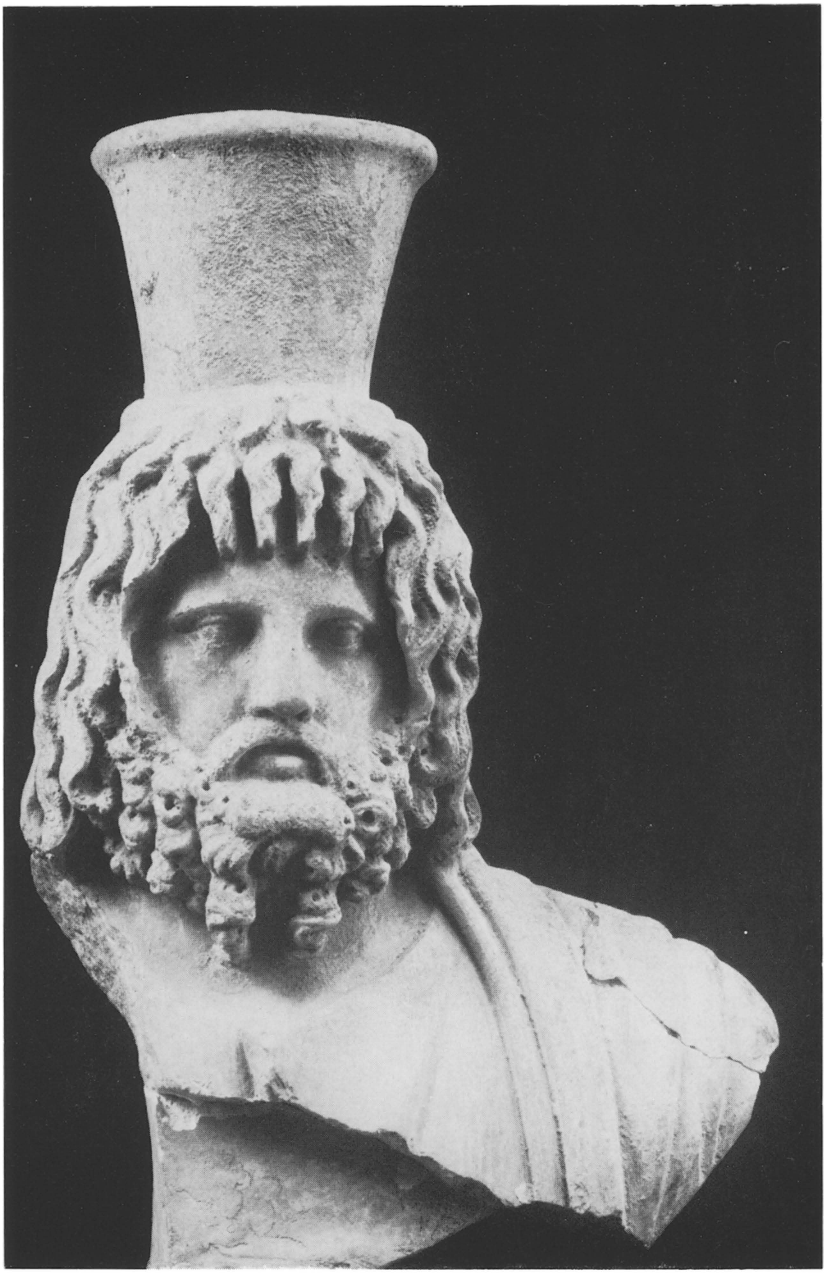


245a

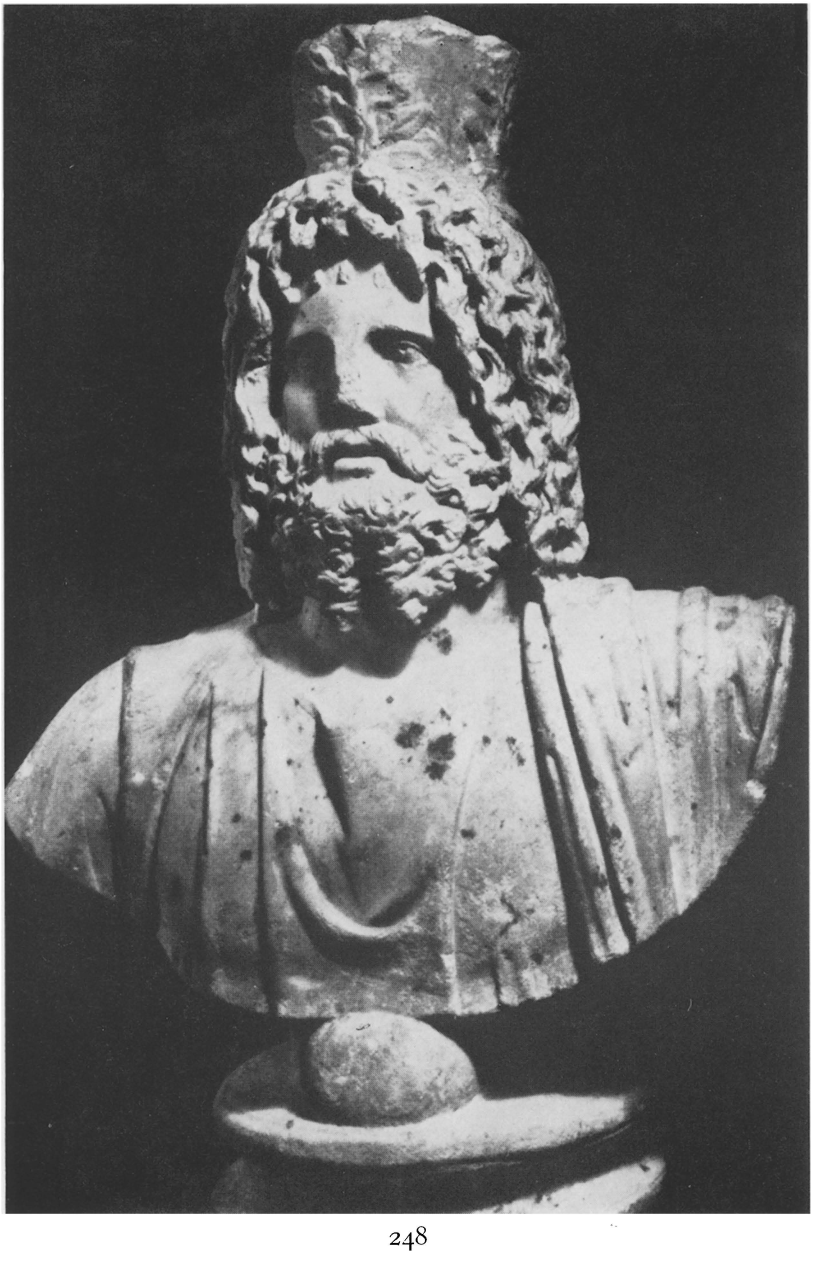


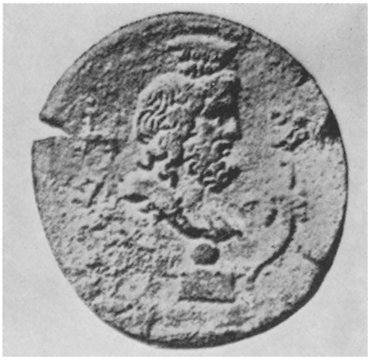
245b



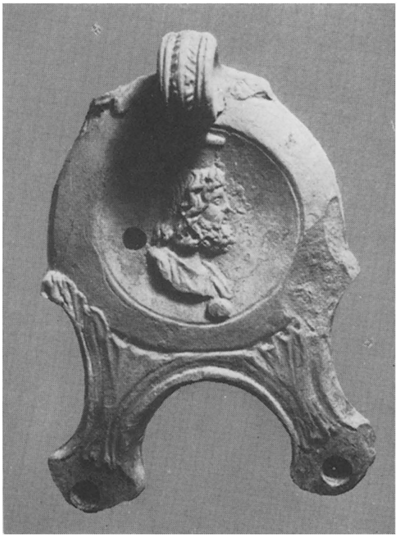


Tafel CLIV

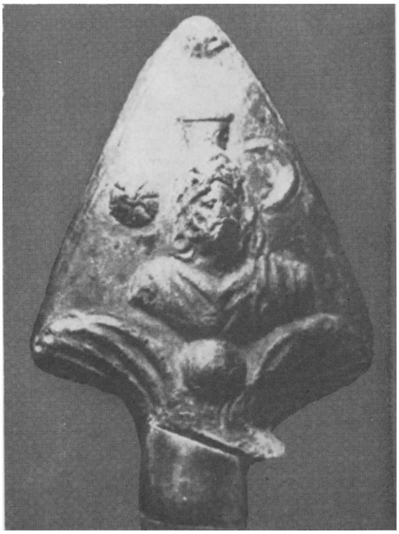




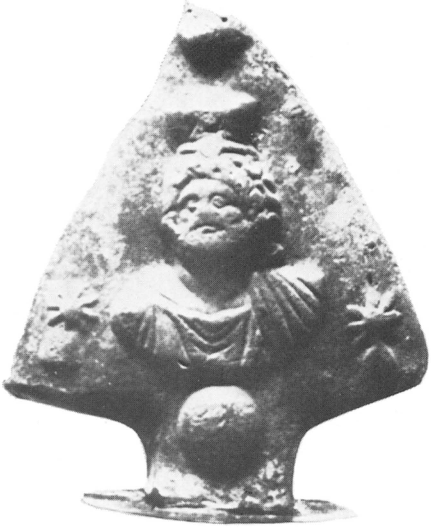
249



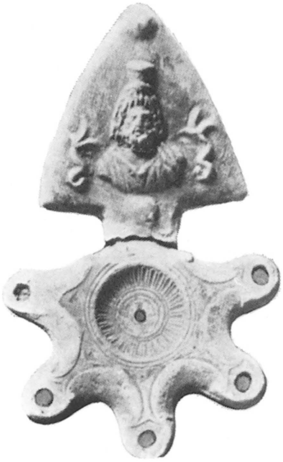
250



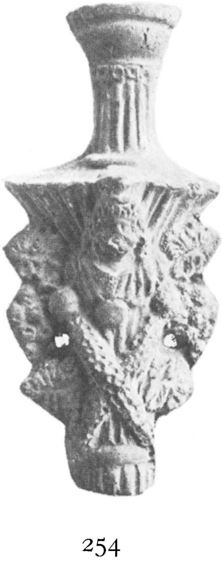
251



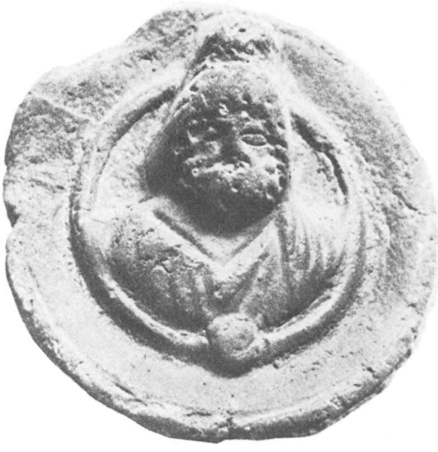
252



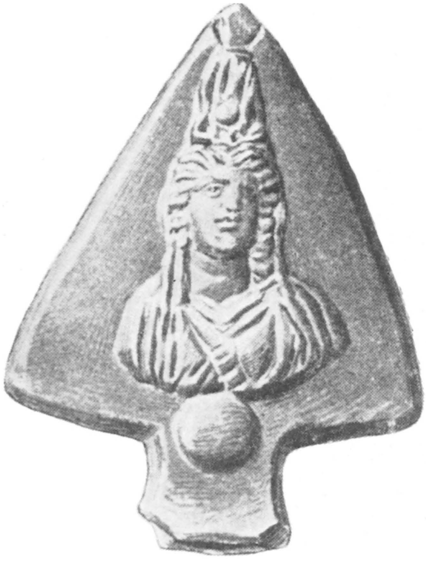
253



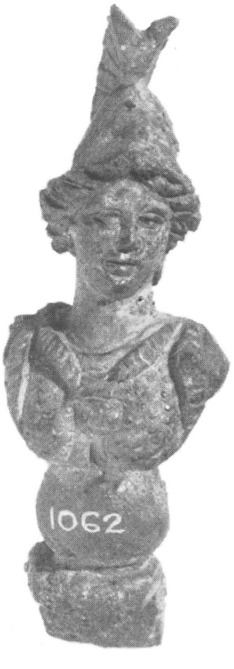
254



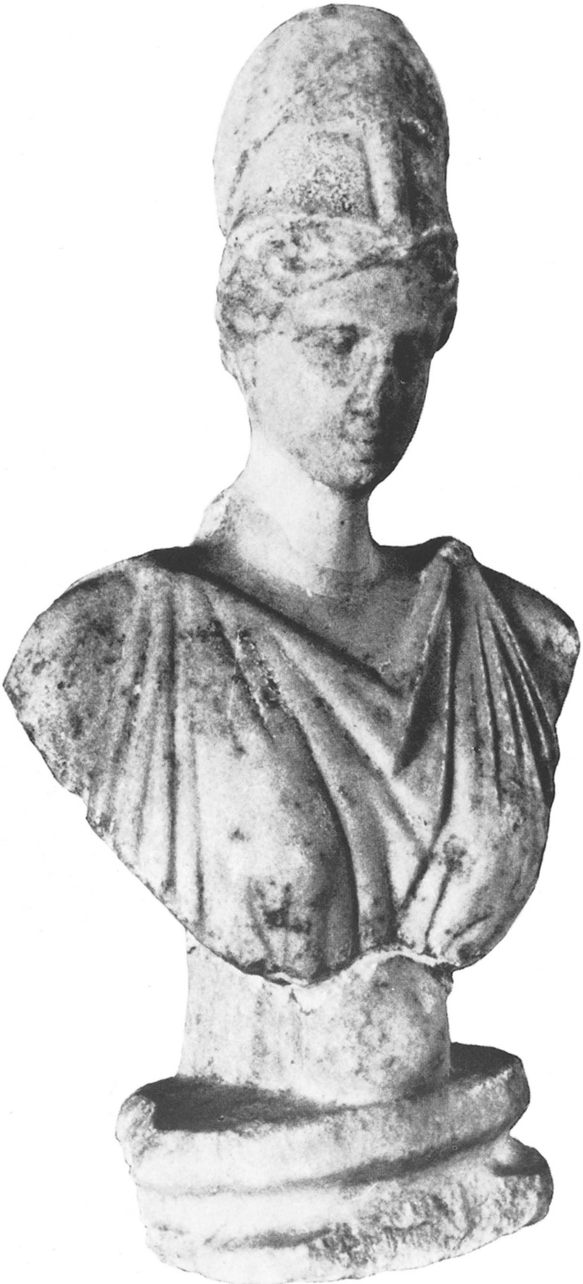
255

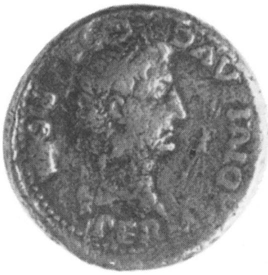


256

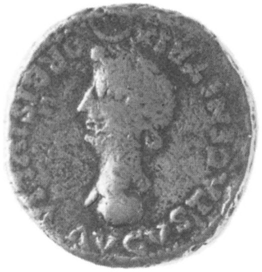


257

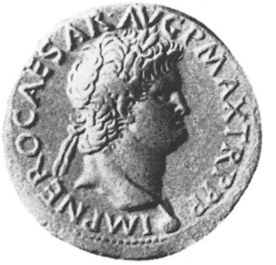




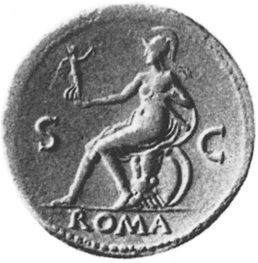
259a



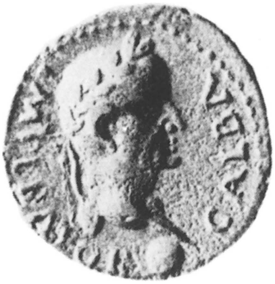
259b


IMPNEROCAESARAVGPMAXTRPP

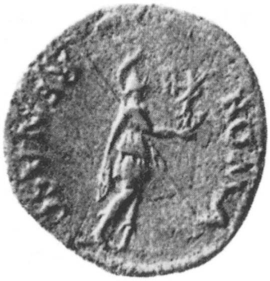
260a



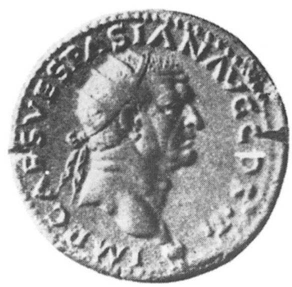
260b



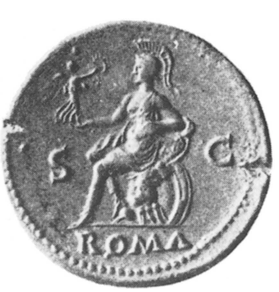
261a



261b

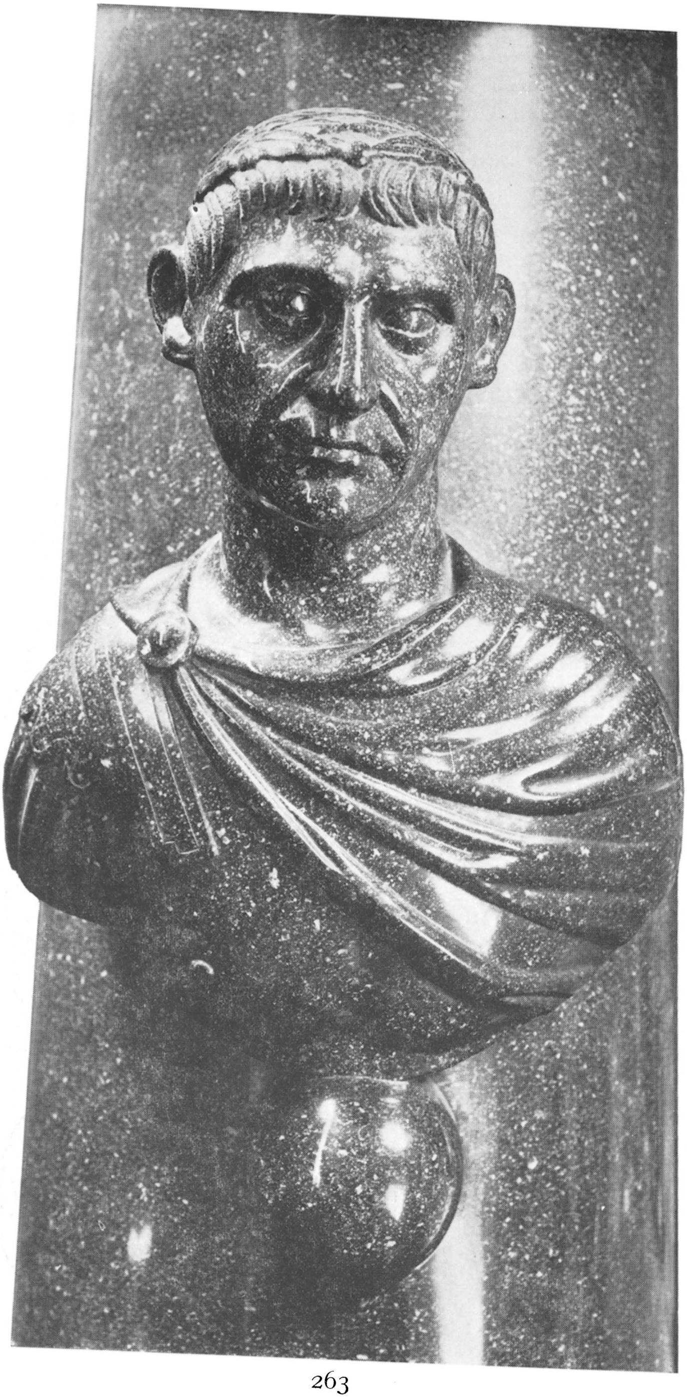

IMPCAESVESPASIANAVG

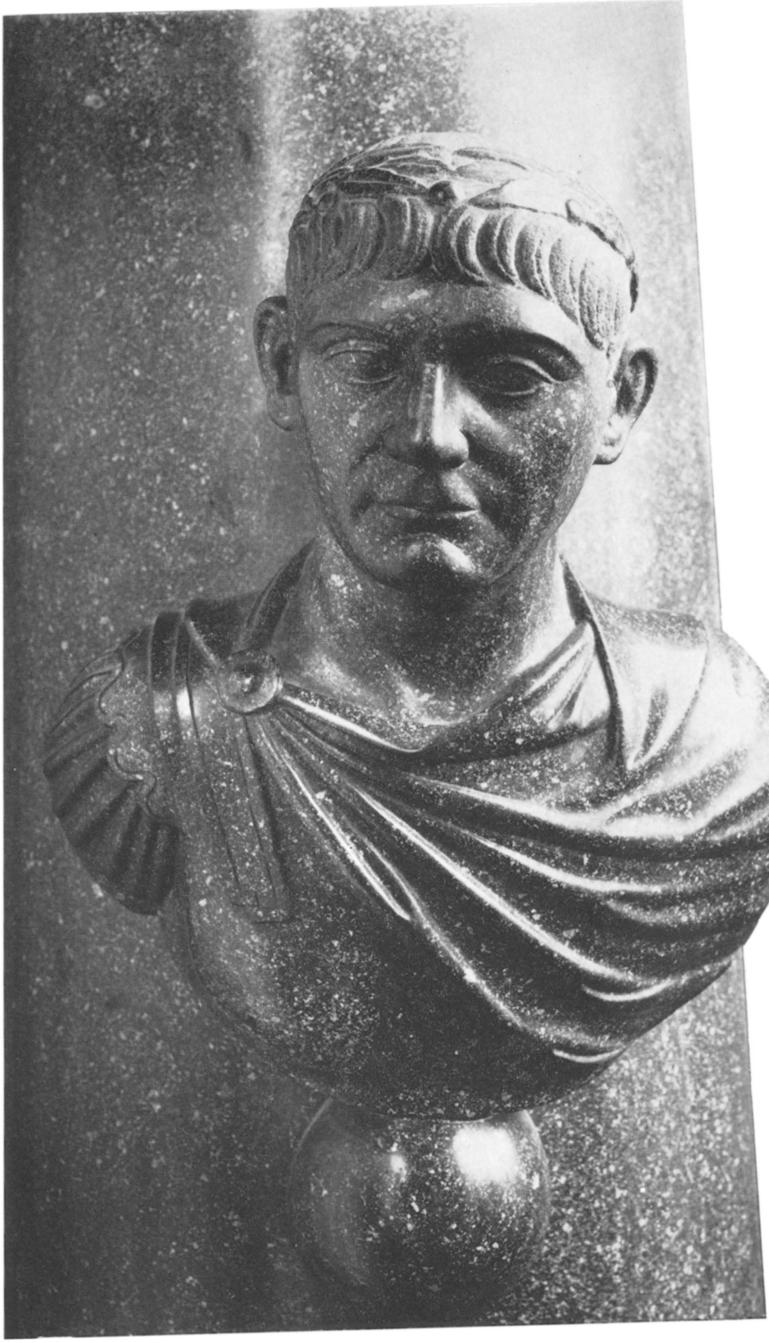
262a

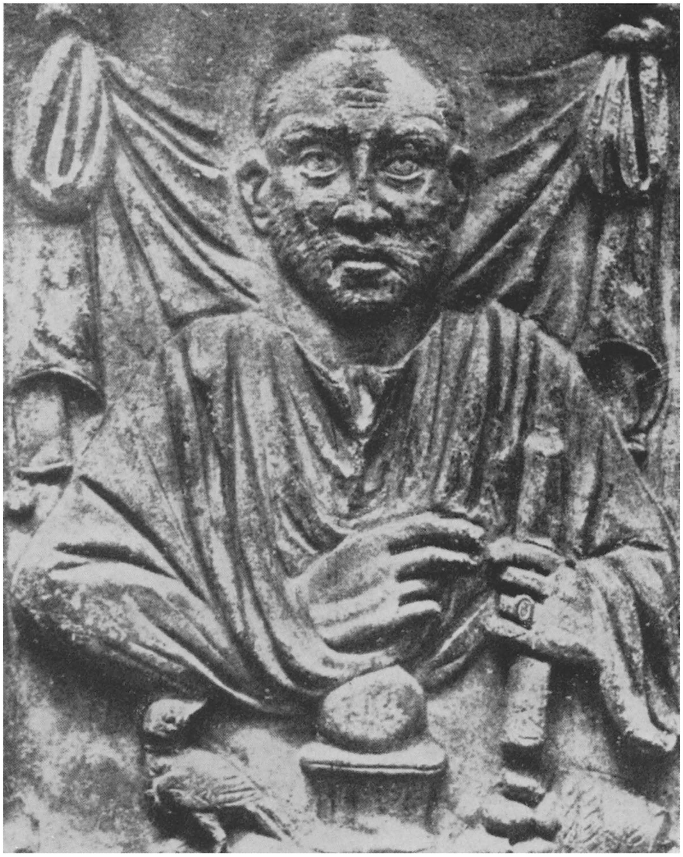


262b

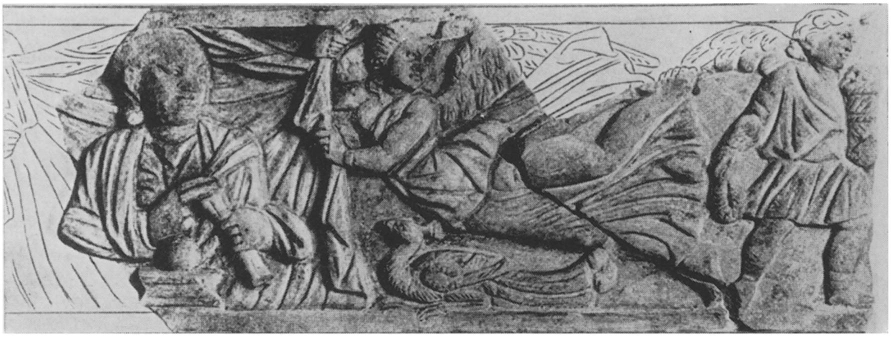
Tafel CLX



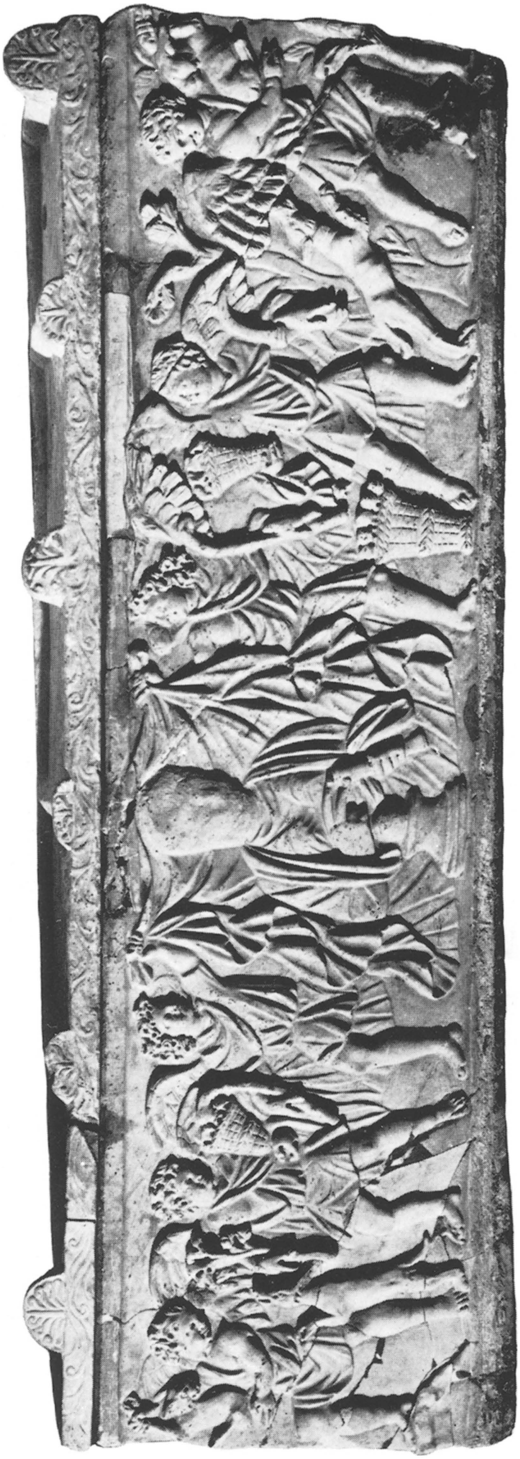




265

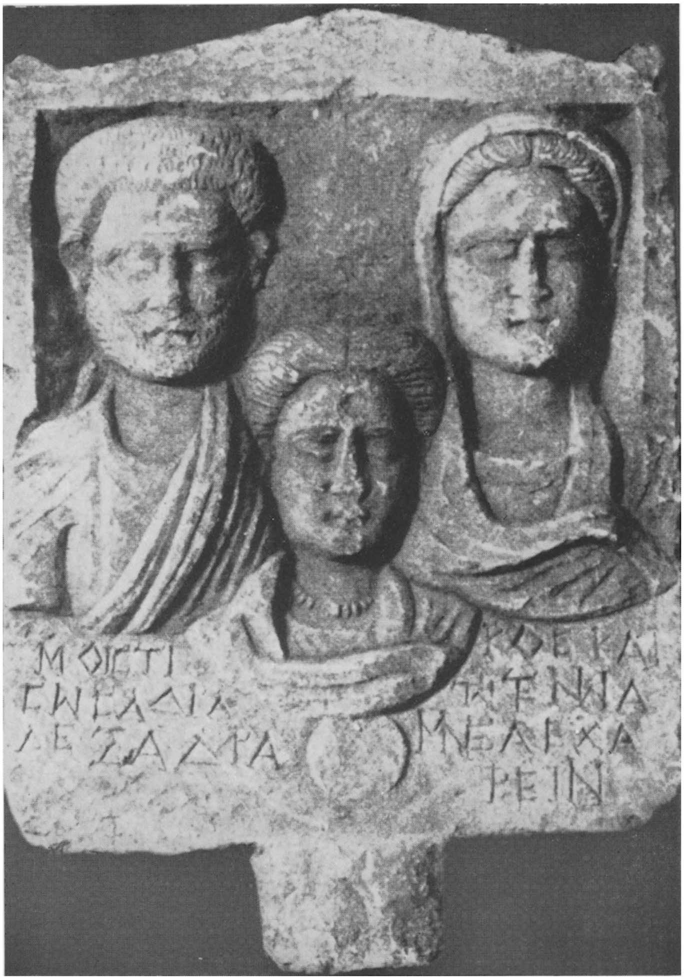


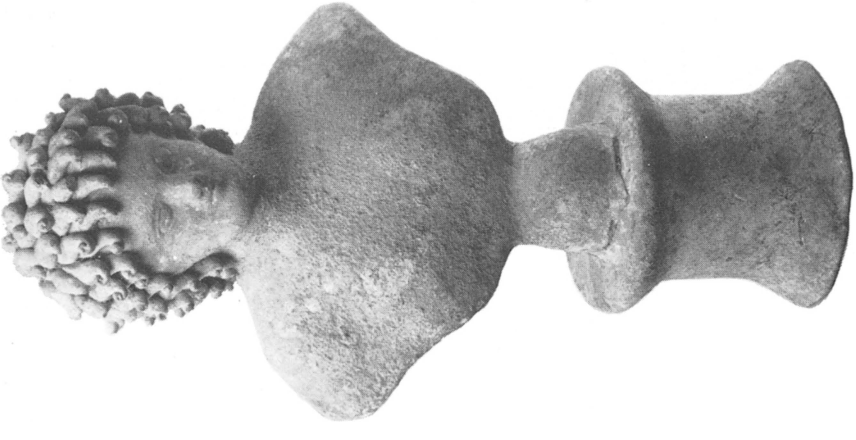
266



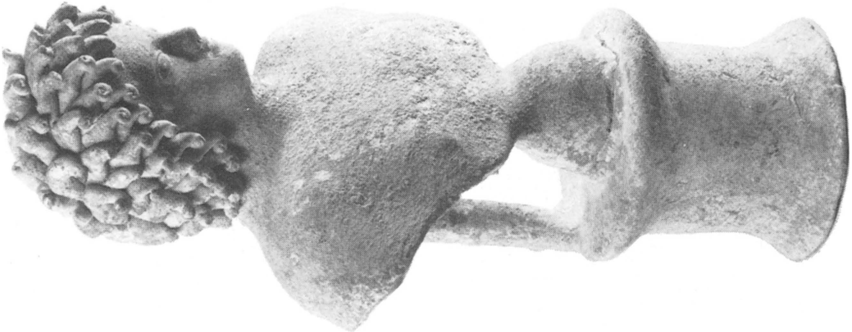
267

TAFEL CLXIV

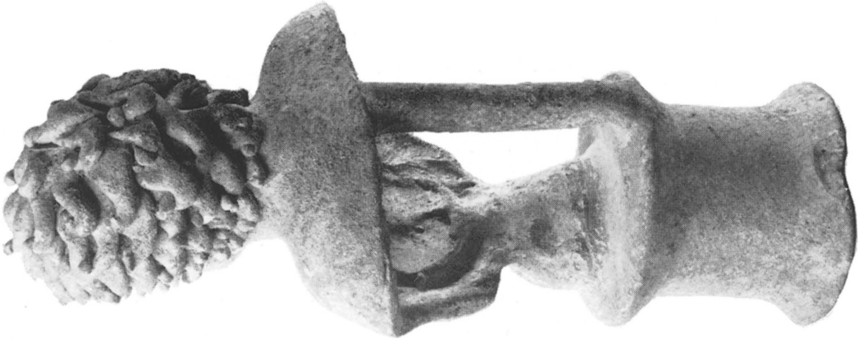

ΜΟϹΤΙ
ϹΩΝΕΑΔΙΑ
ΛΕΞΑΔΡΑ
ΚΟΕΚΑ
ΤΙΓΝΙΑ
ΜΝΕΑΙΧΑ
ΡΕΙΝ



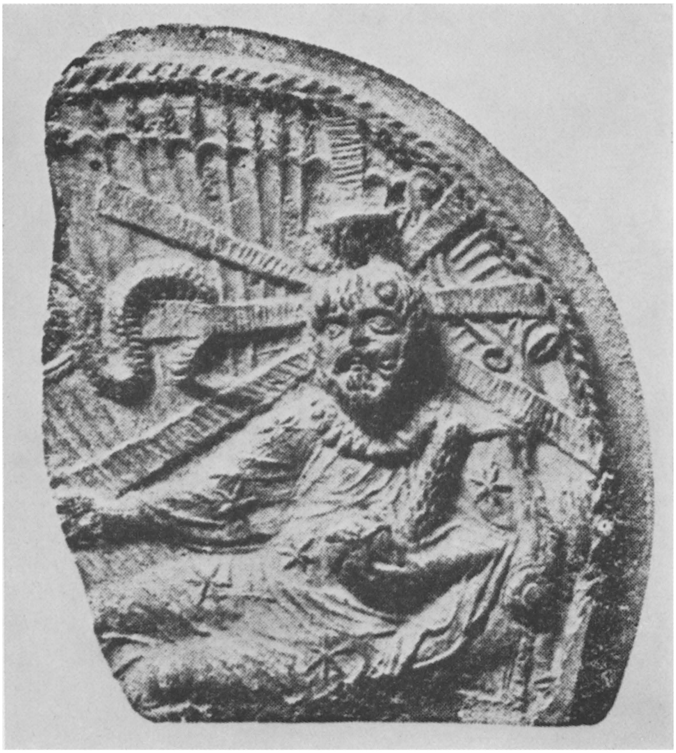
269a

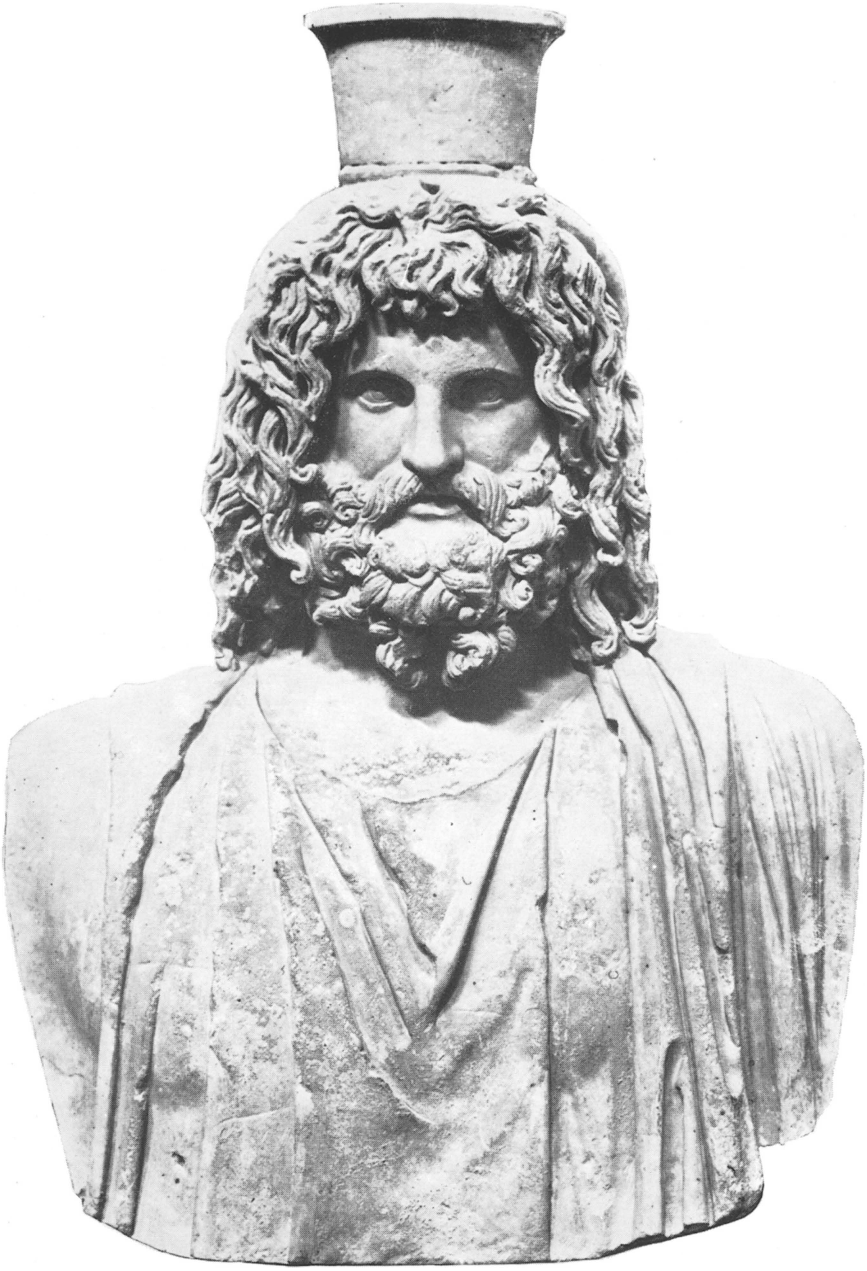


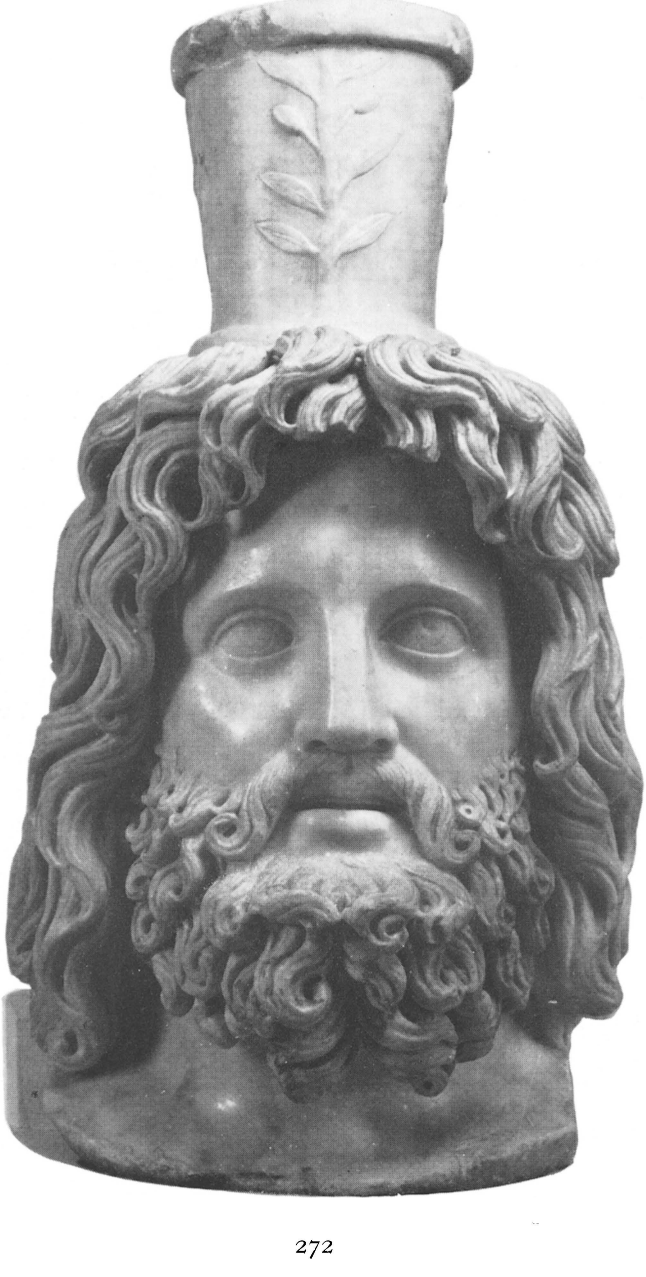
269b

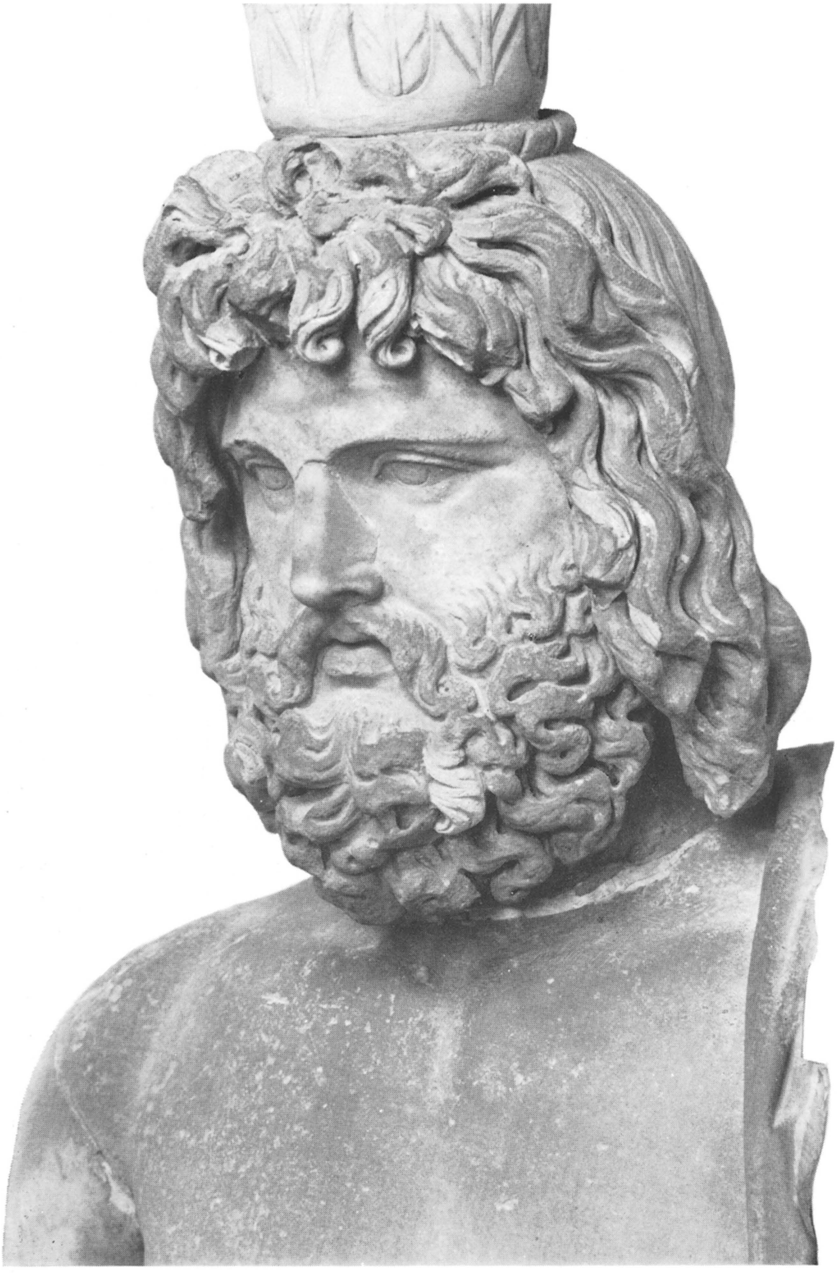


269c

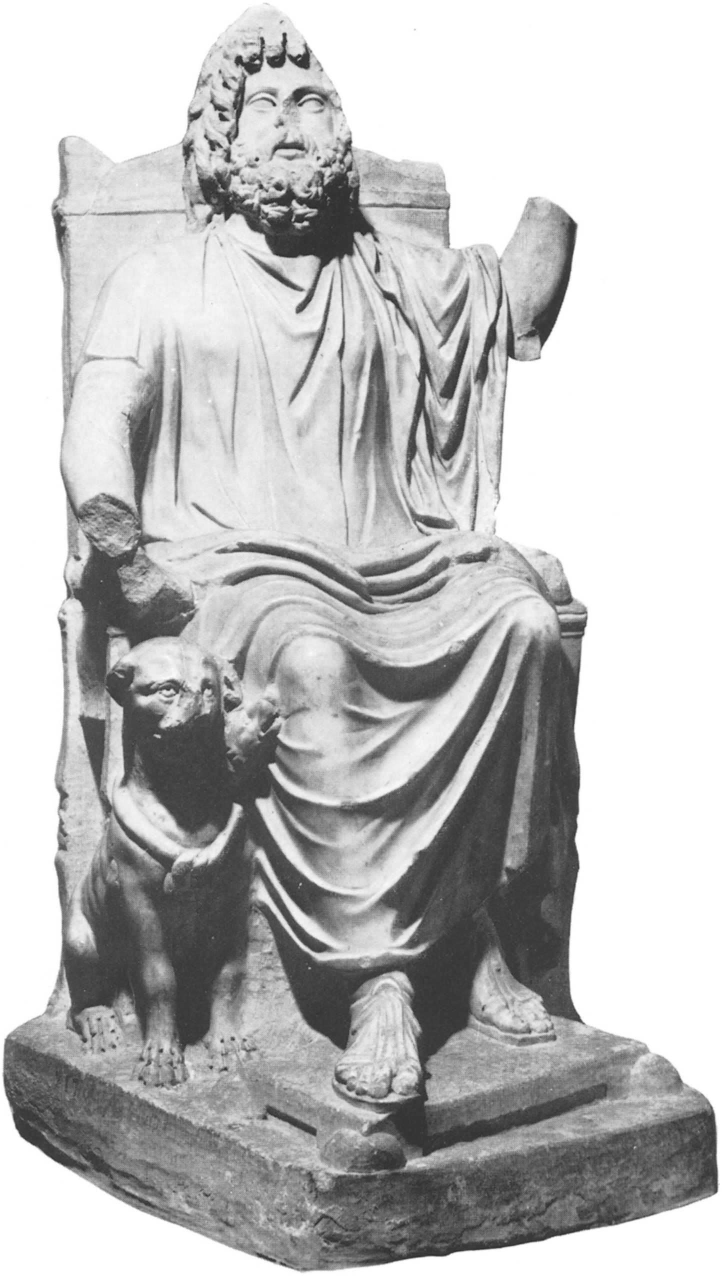


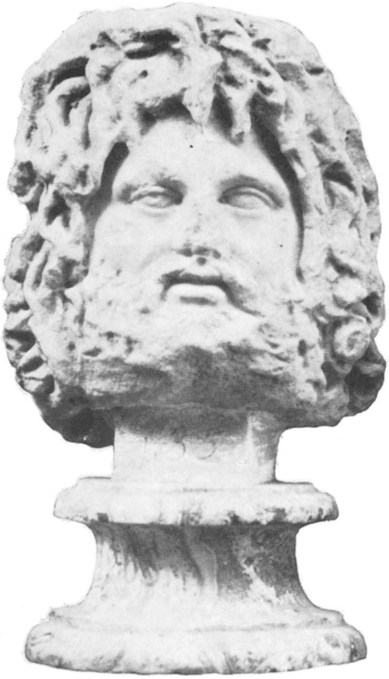




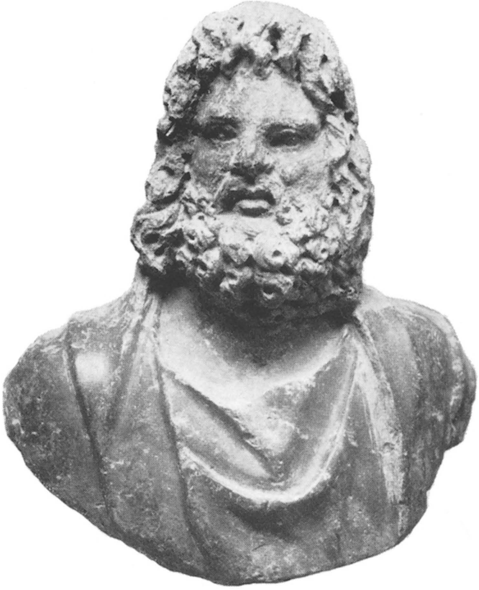


Tafel CLXX

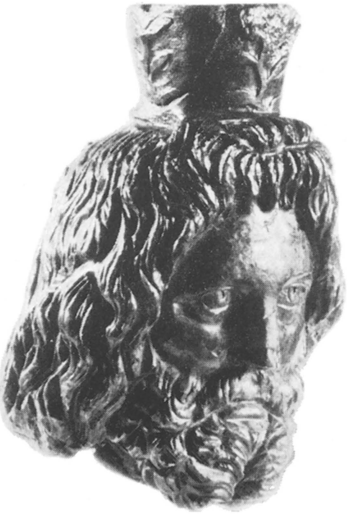




275

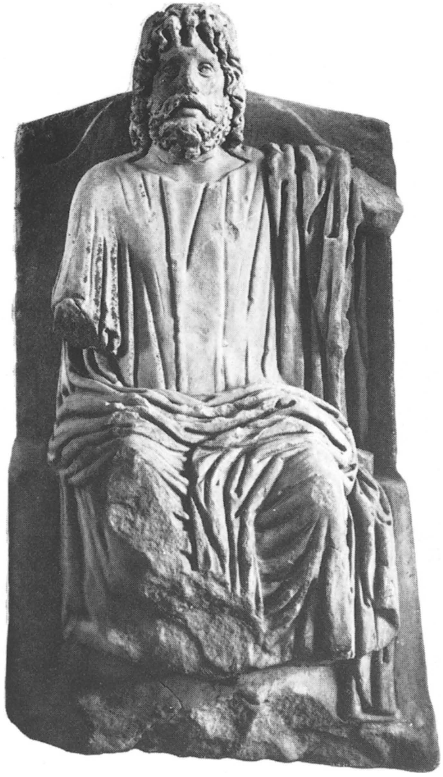


276

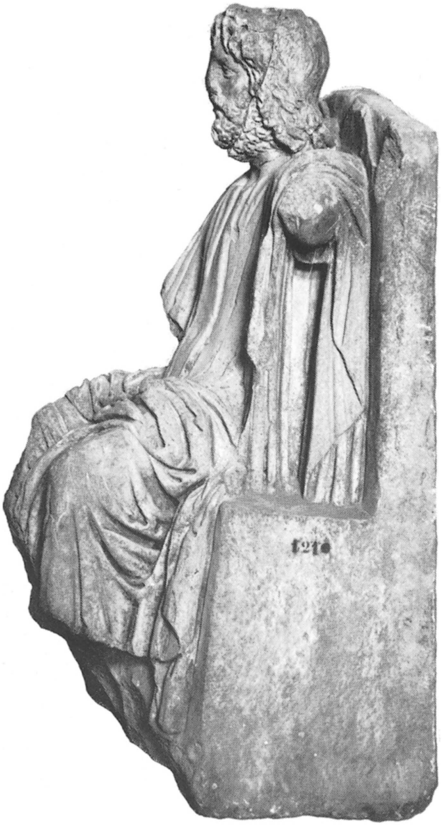


277

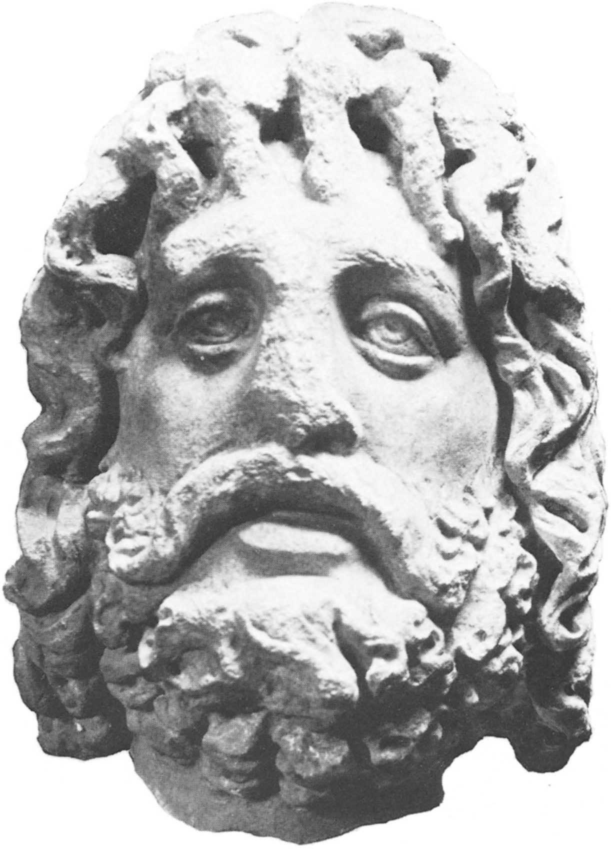
Tafel CLXXII



278a

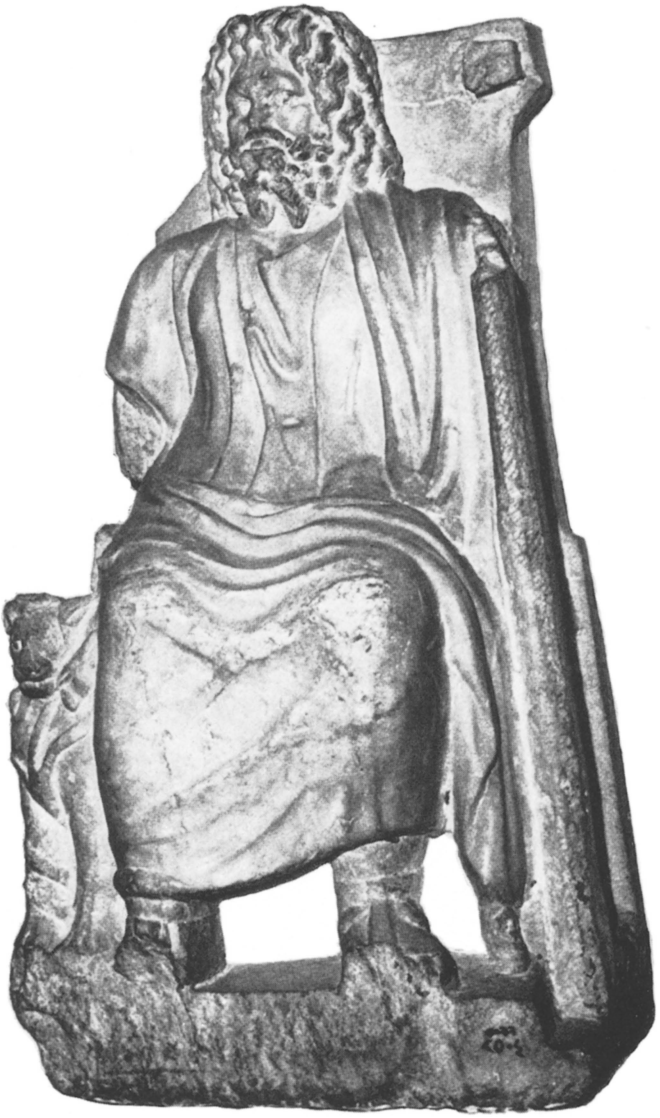


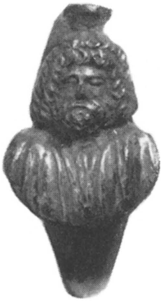
278b



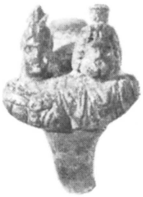
278c

TAFEL CLXXIV

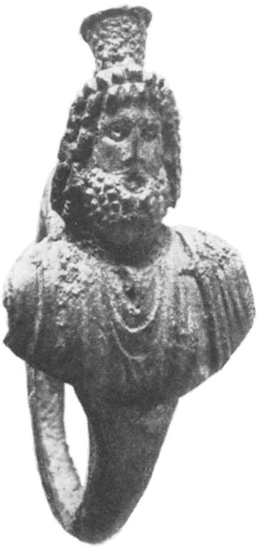




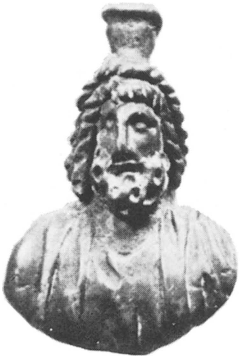
280



281

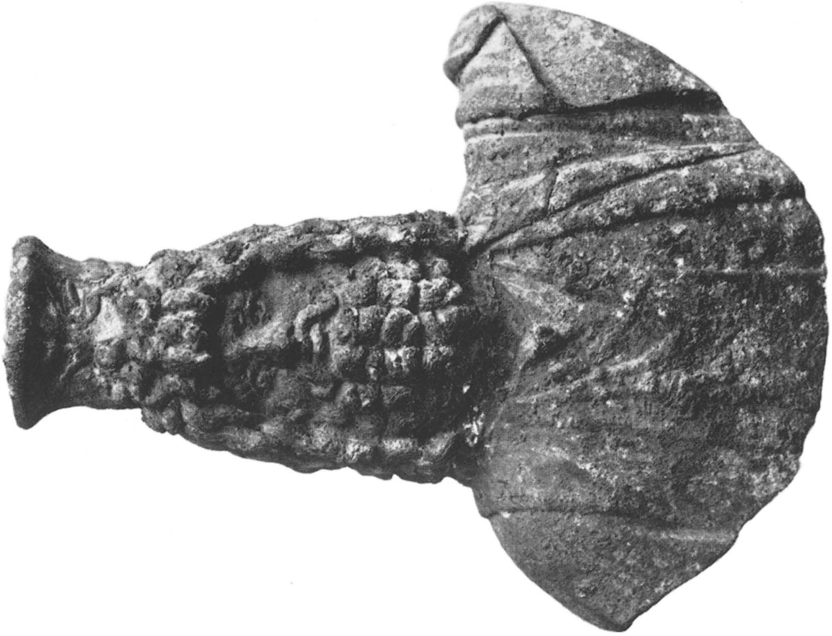


282

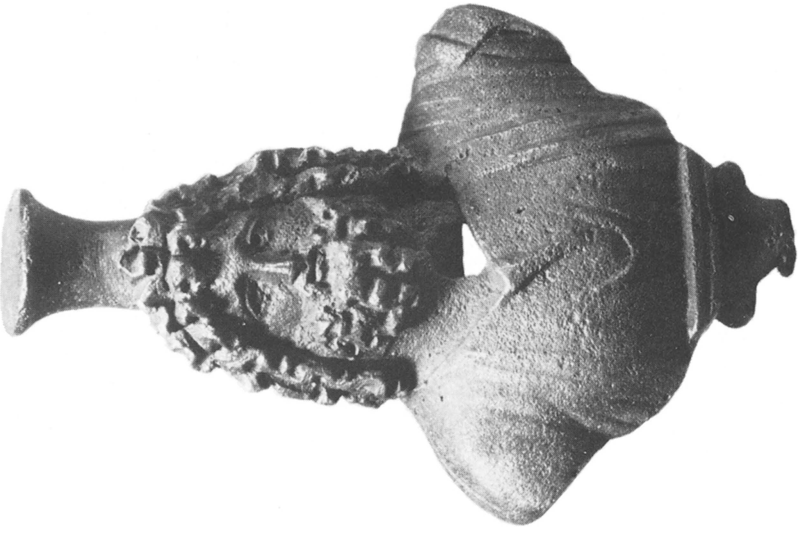


283

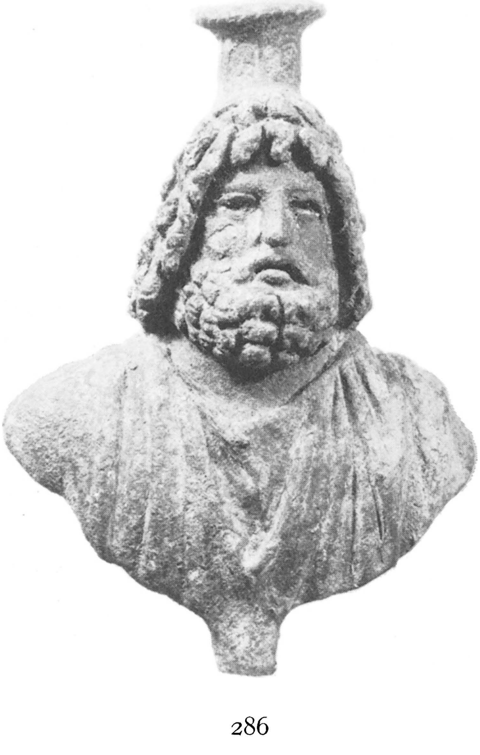
Tafel CLXXVI



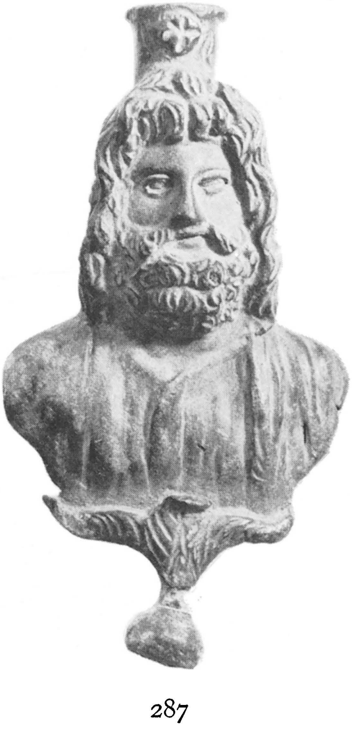
285



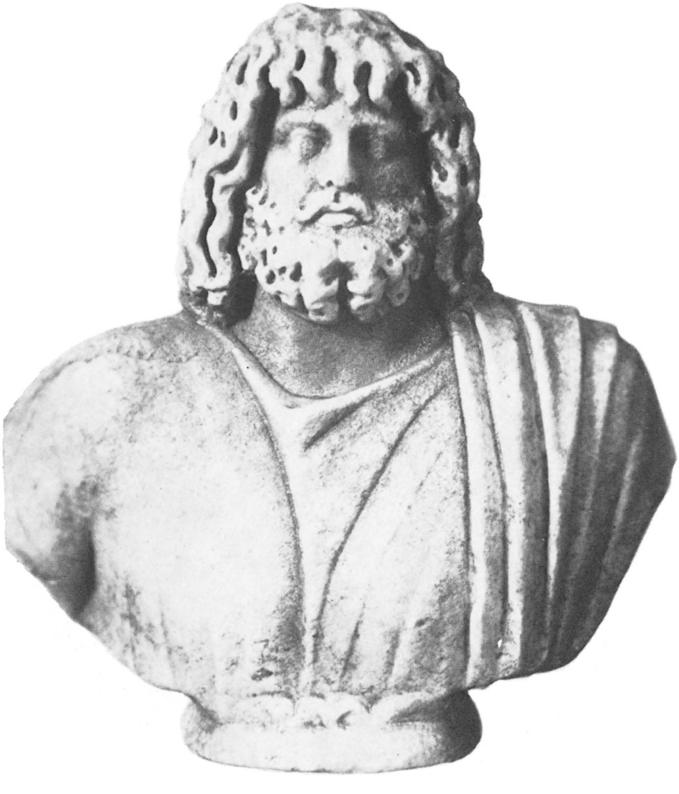
284



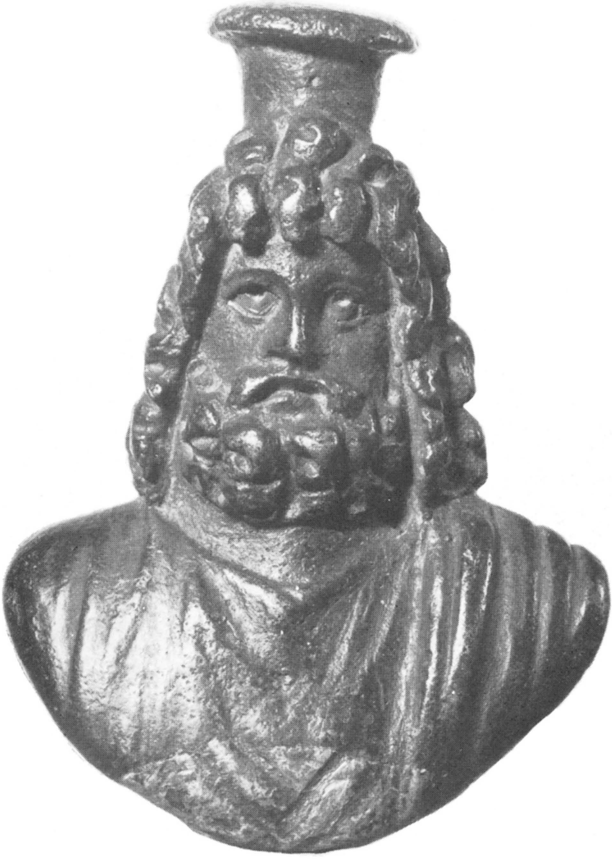
286



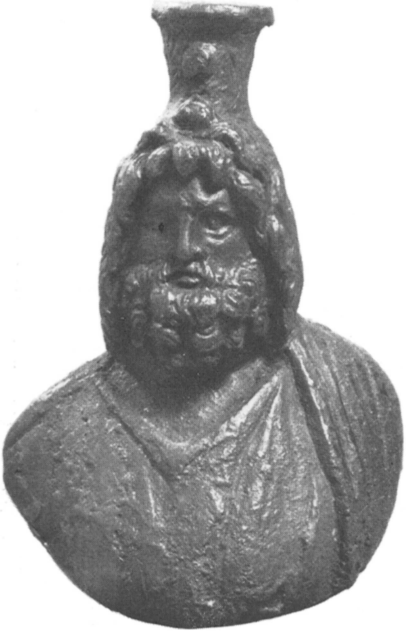
287



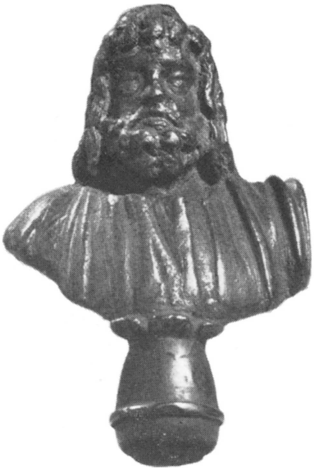
288



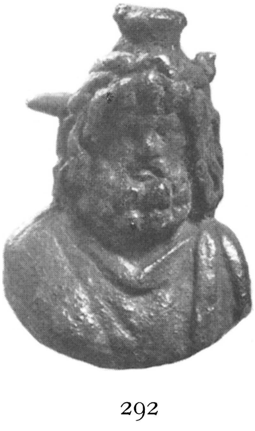
289



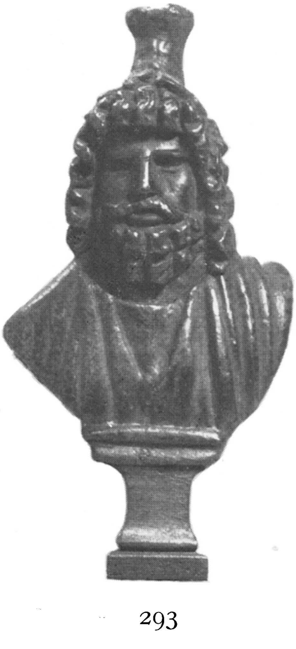
290



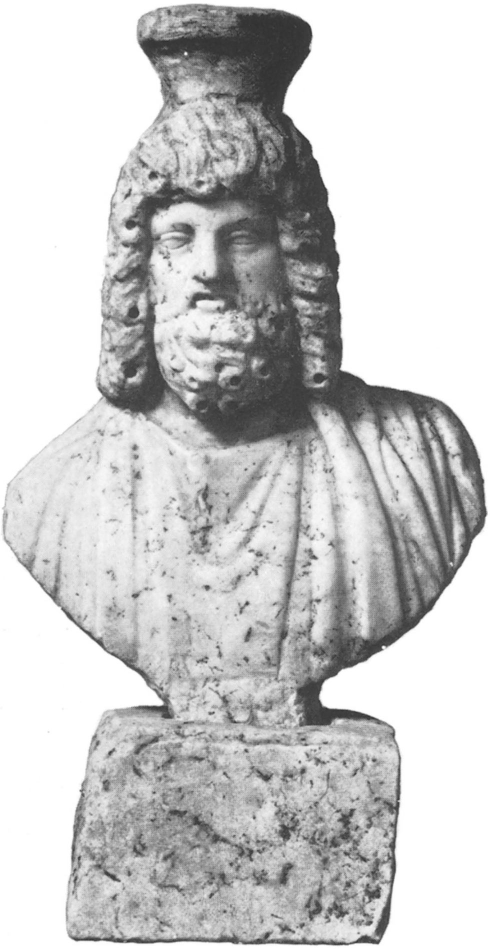
291



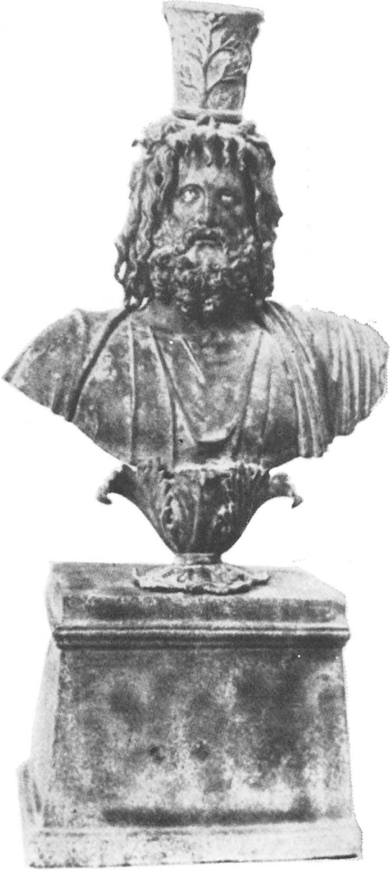
292



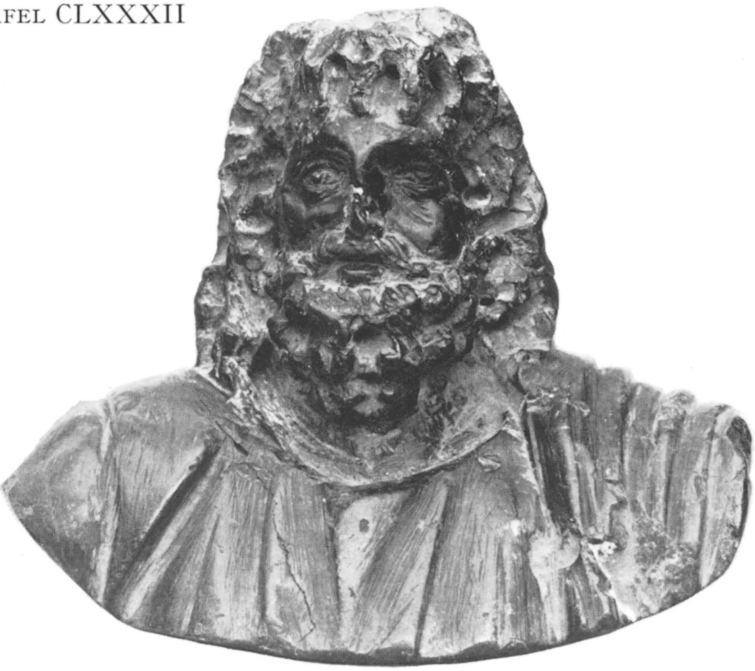
293



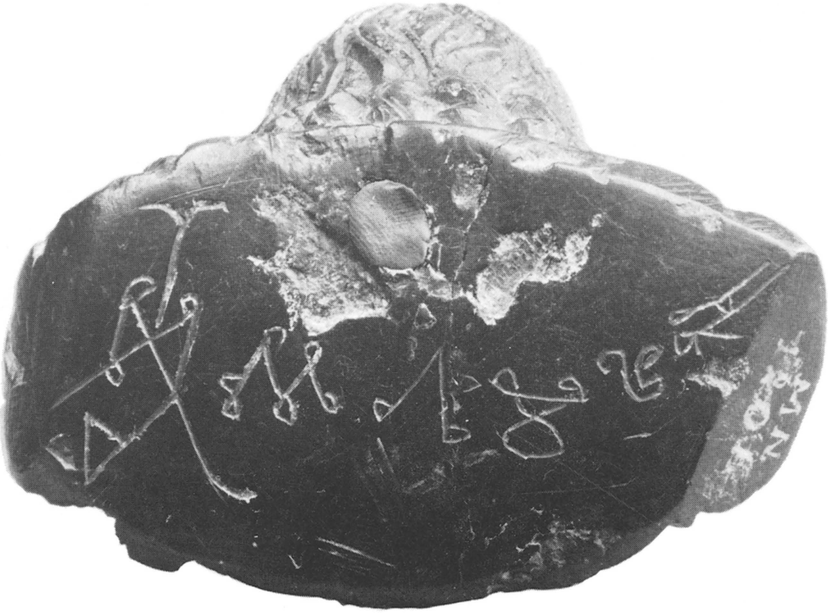
294



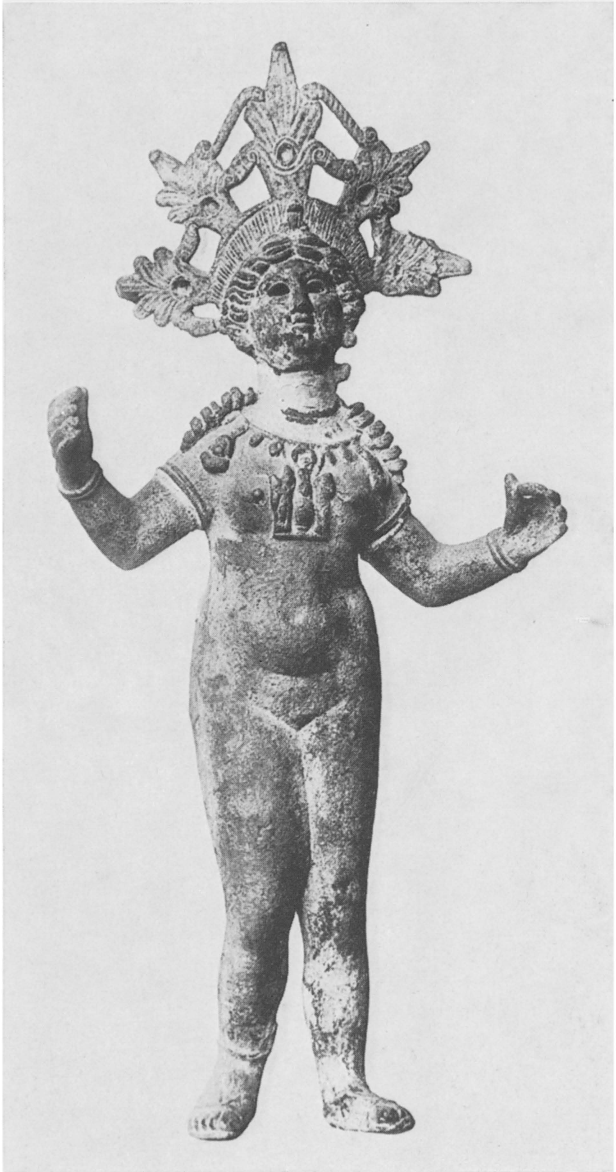
295

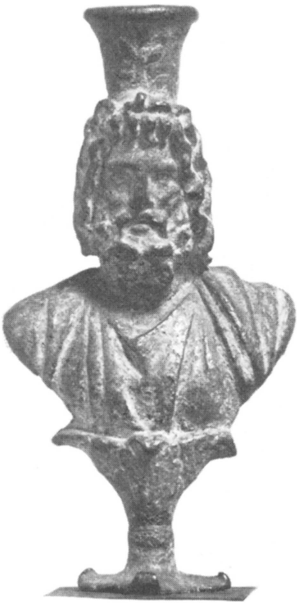


296a

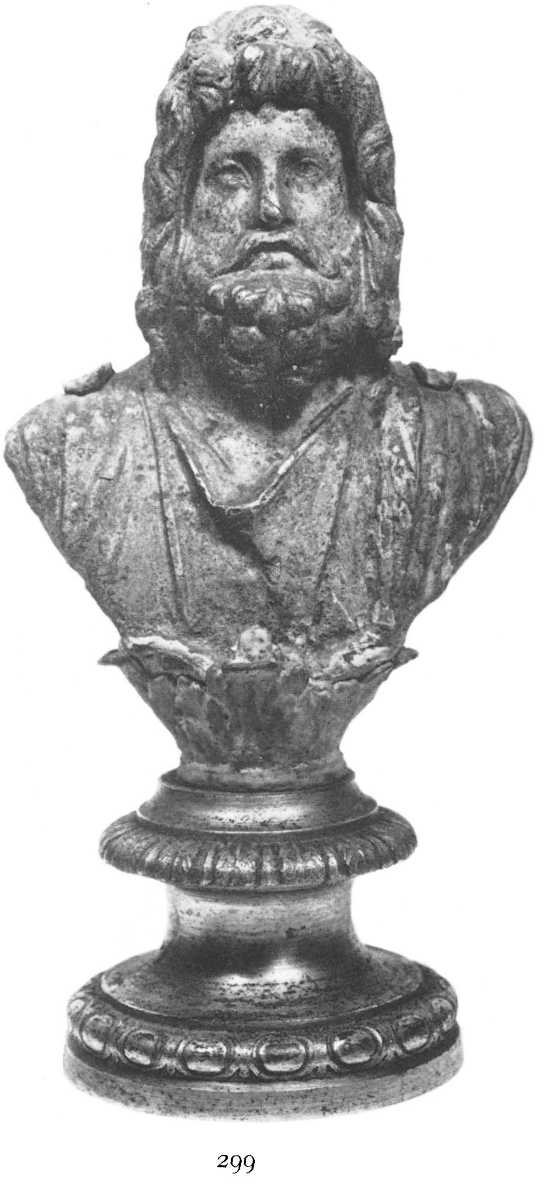


296b

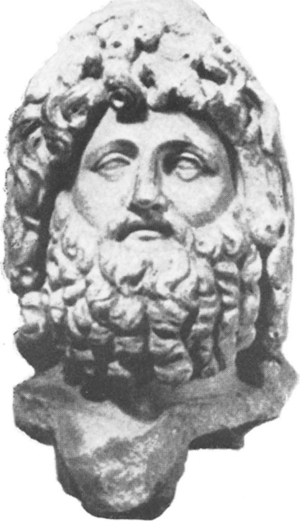




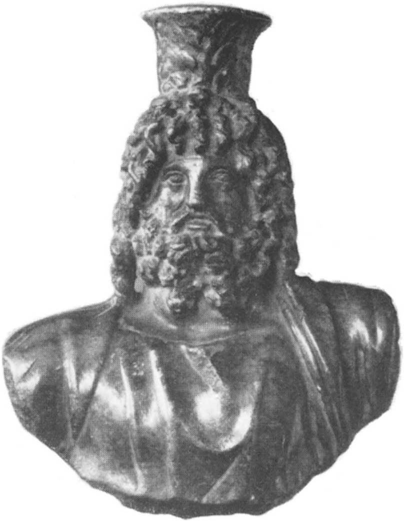
298



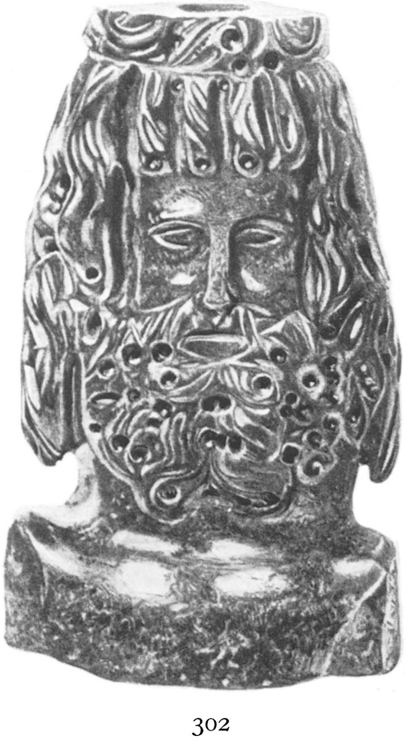
299



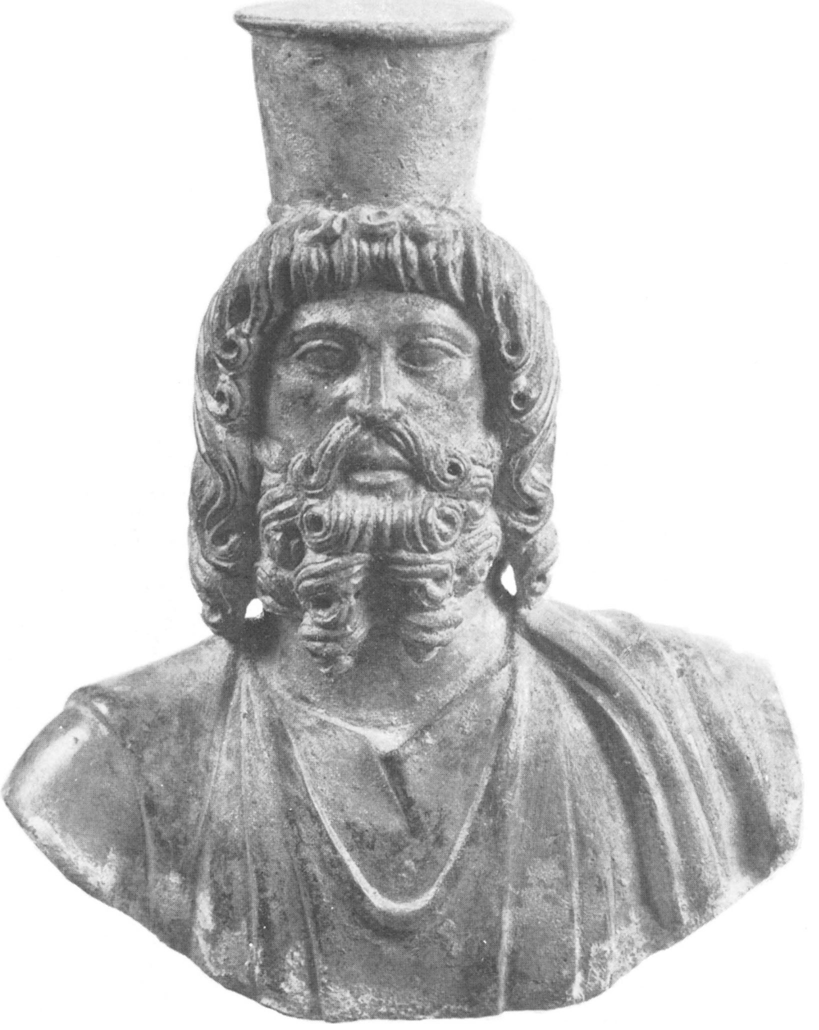
300



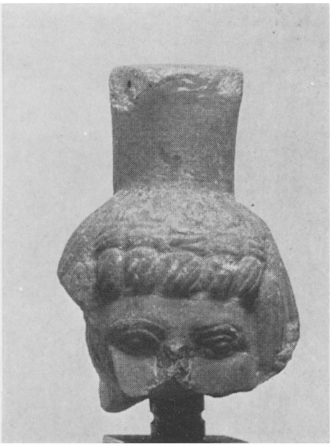
301



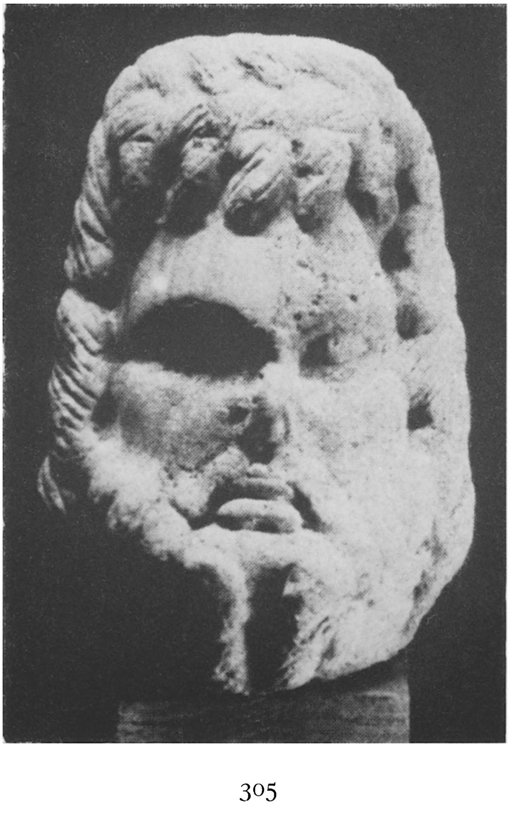
302



303

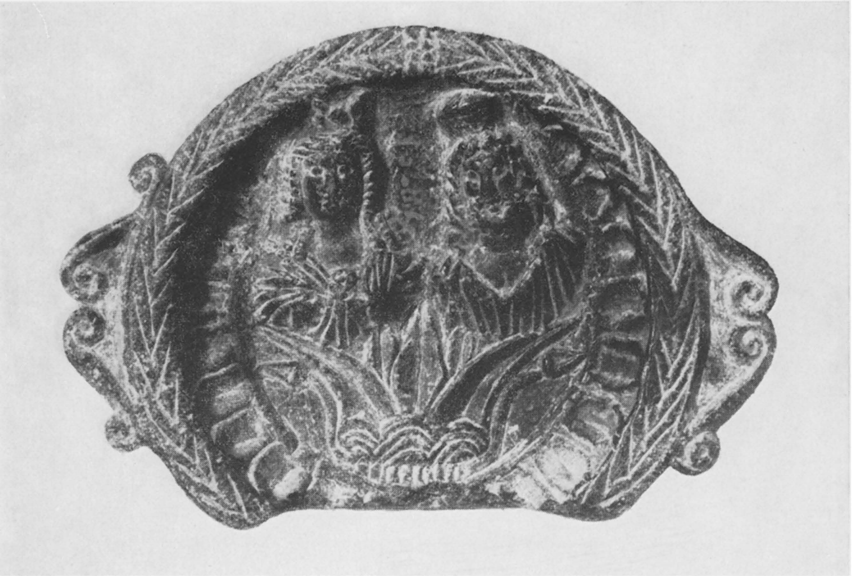


304

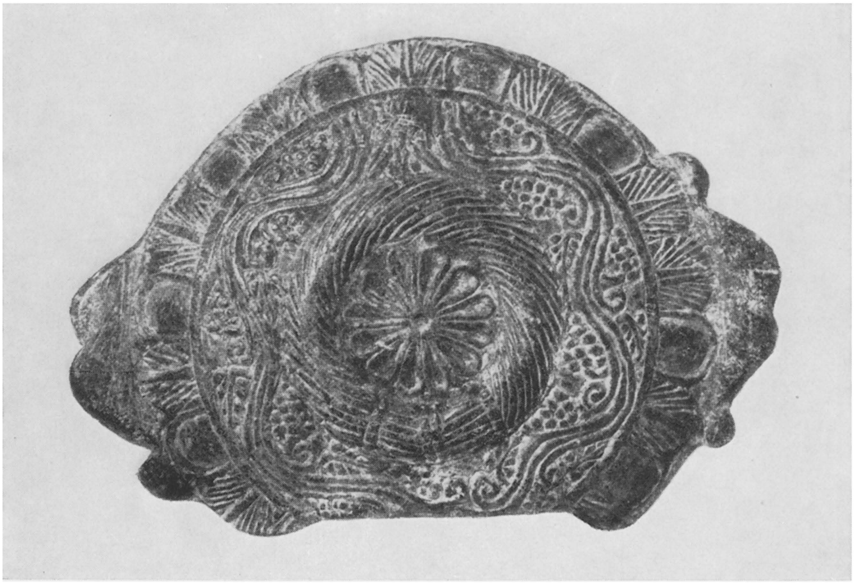


305

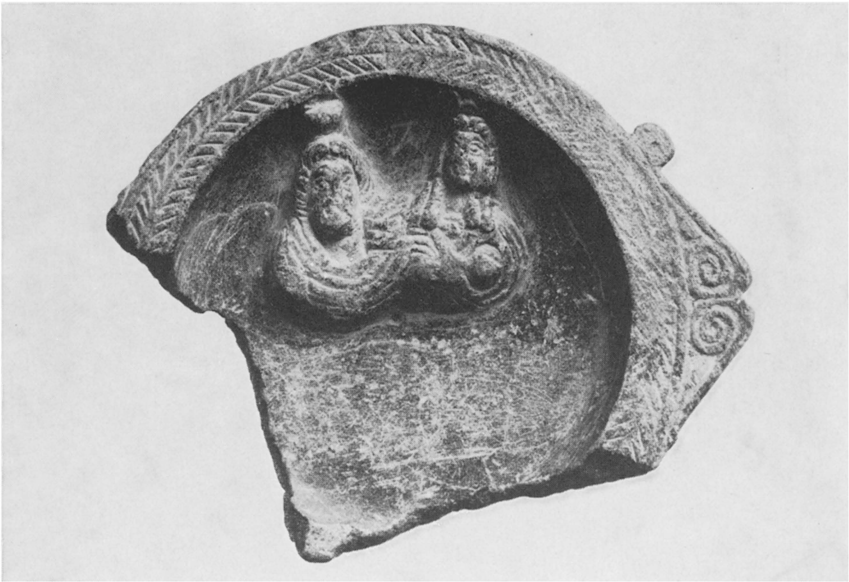
Tafel CLXXXVIII



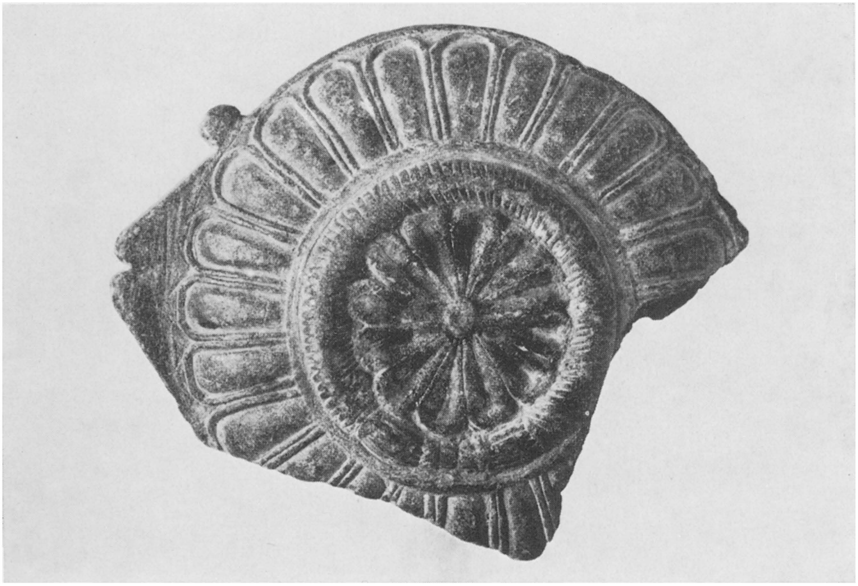
306a



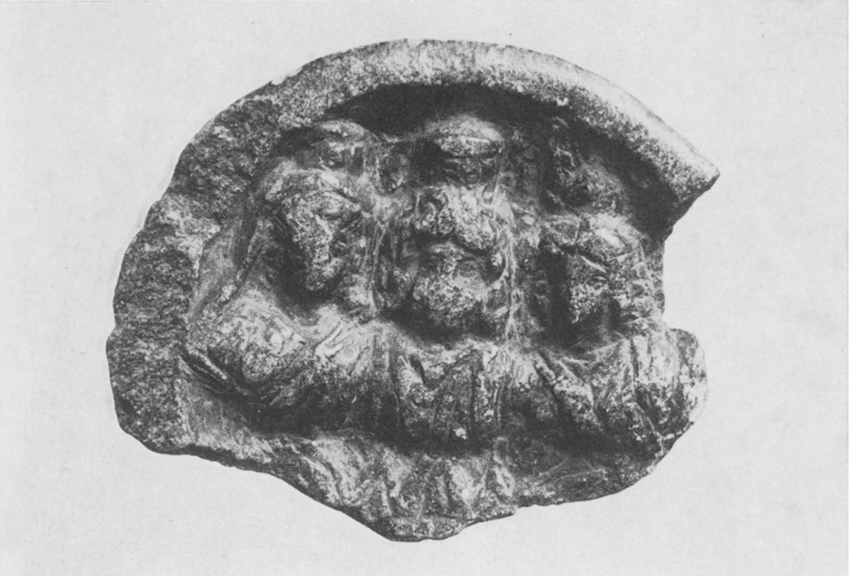
306b



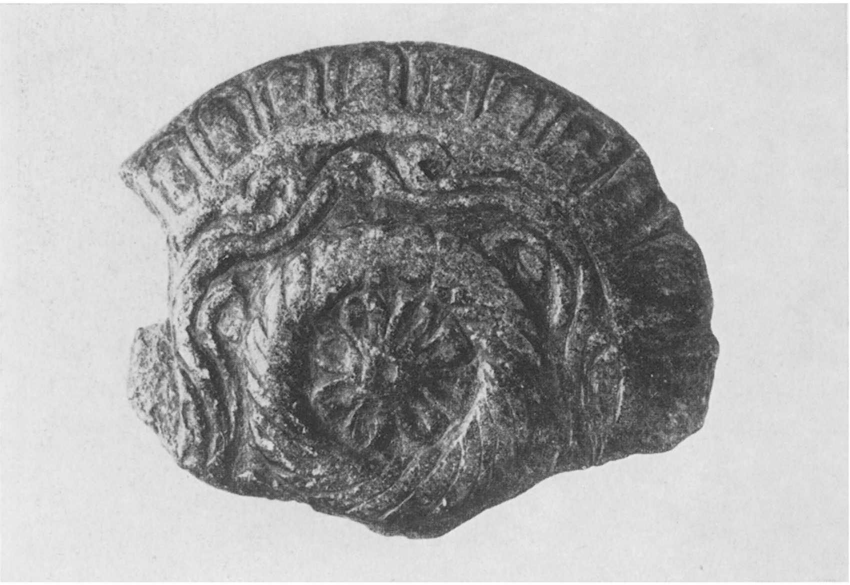
307a



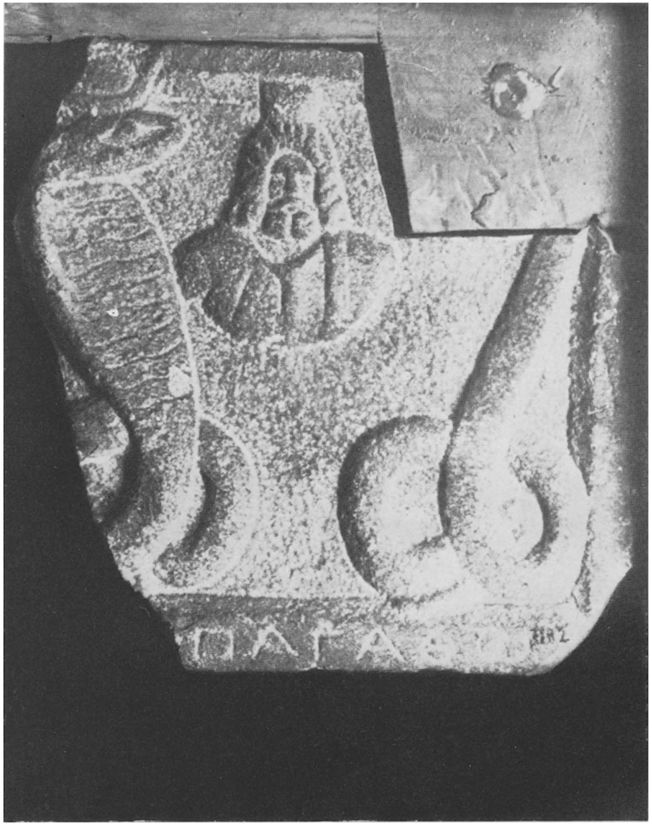
307b



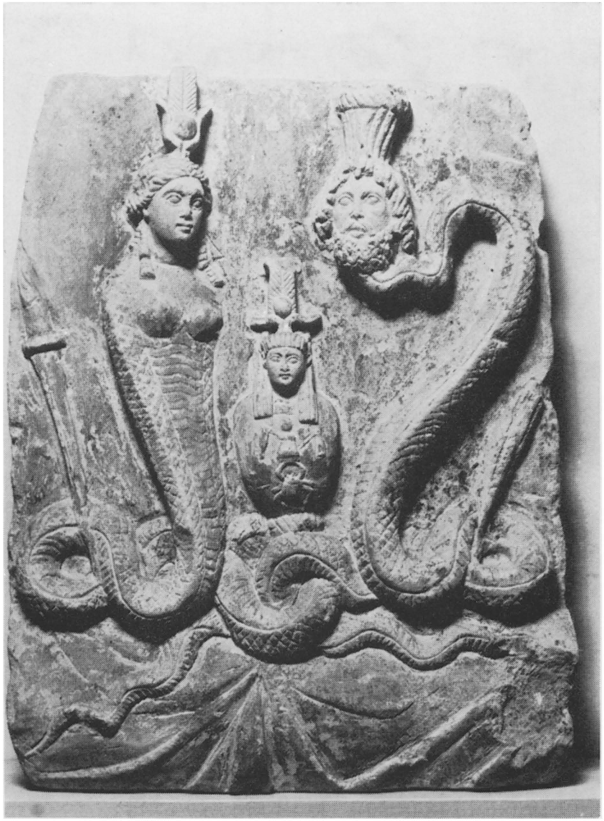
308a



308b

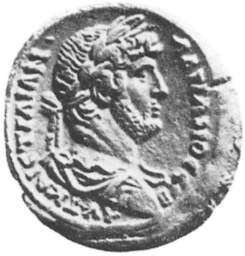


309

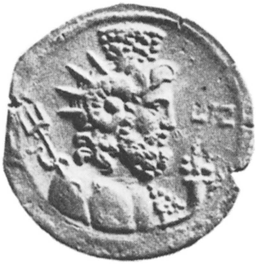


310

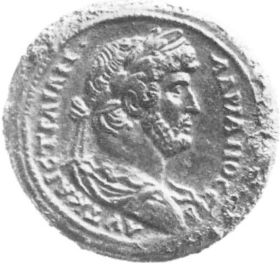
Tafel CXCII



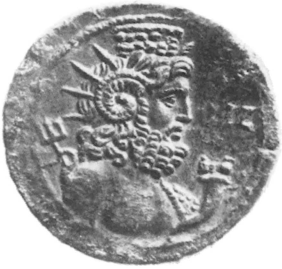
311a



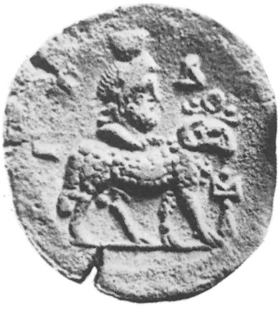
311b



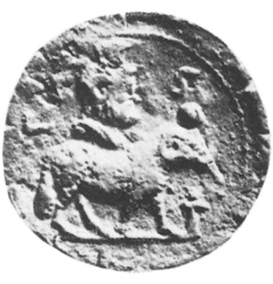
312a



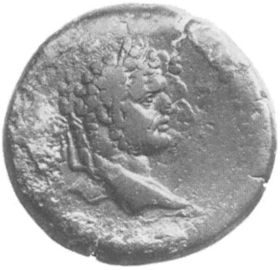
312b



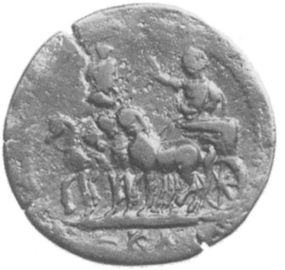
313



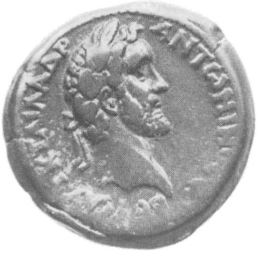
314



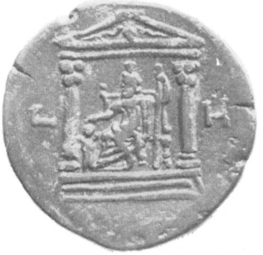
315a



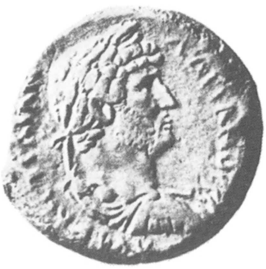
315b



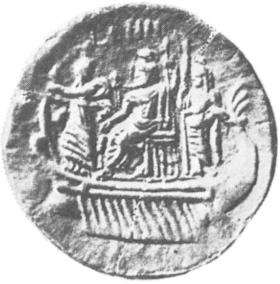
316a



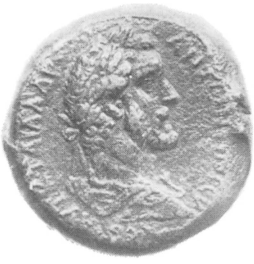
316b



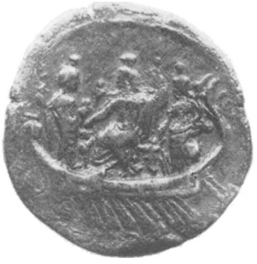
317a



317b

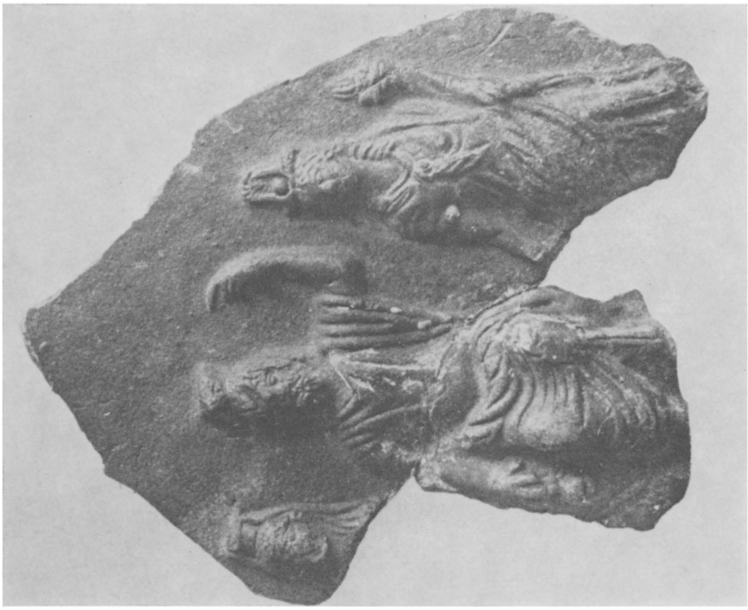


318a

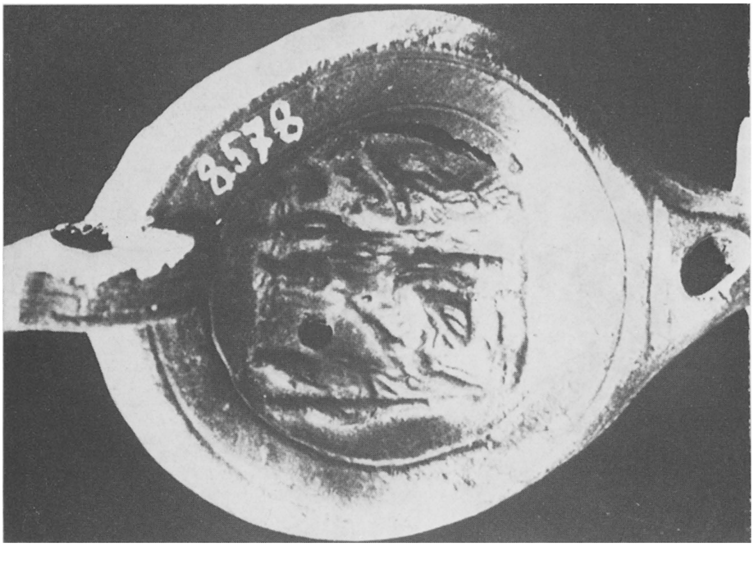


318b

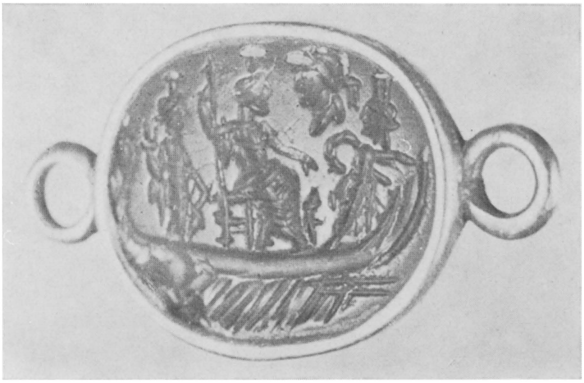
Tafel CXCIV



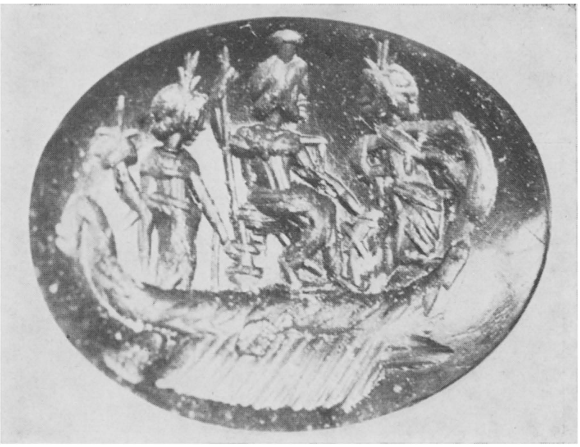
320



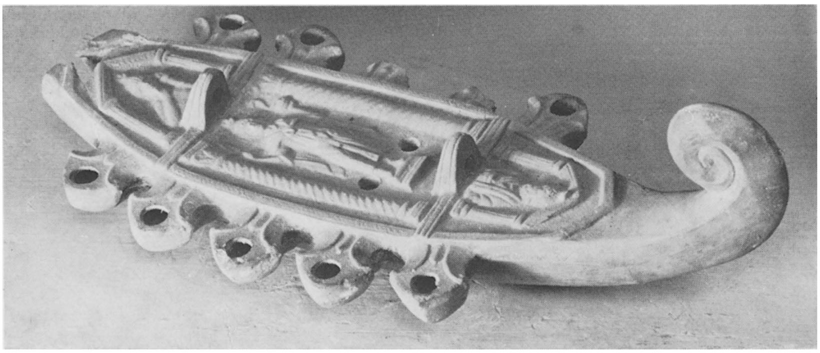
319



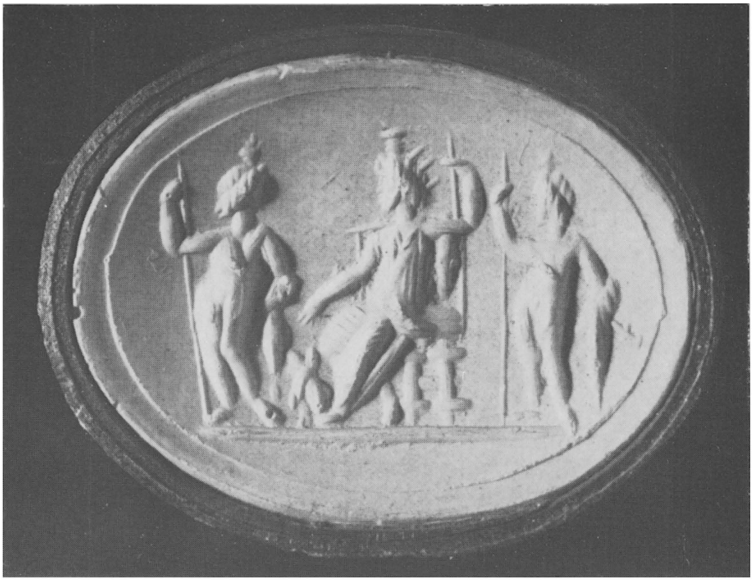
321



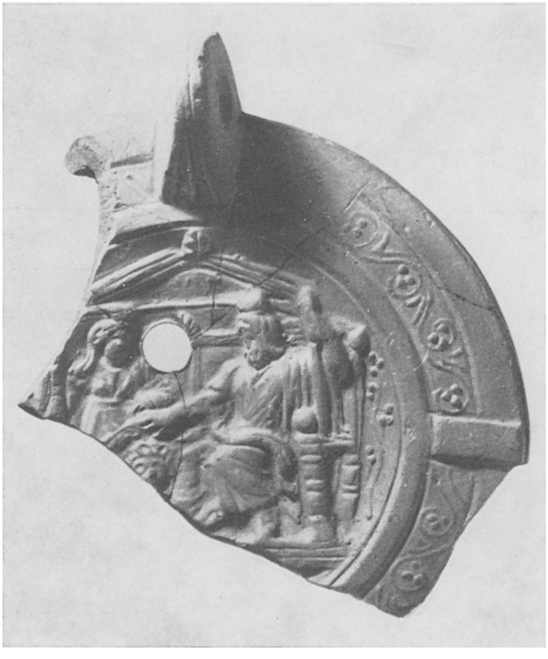
322



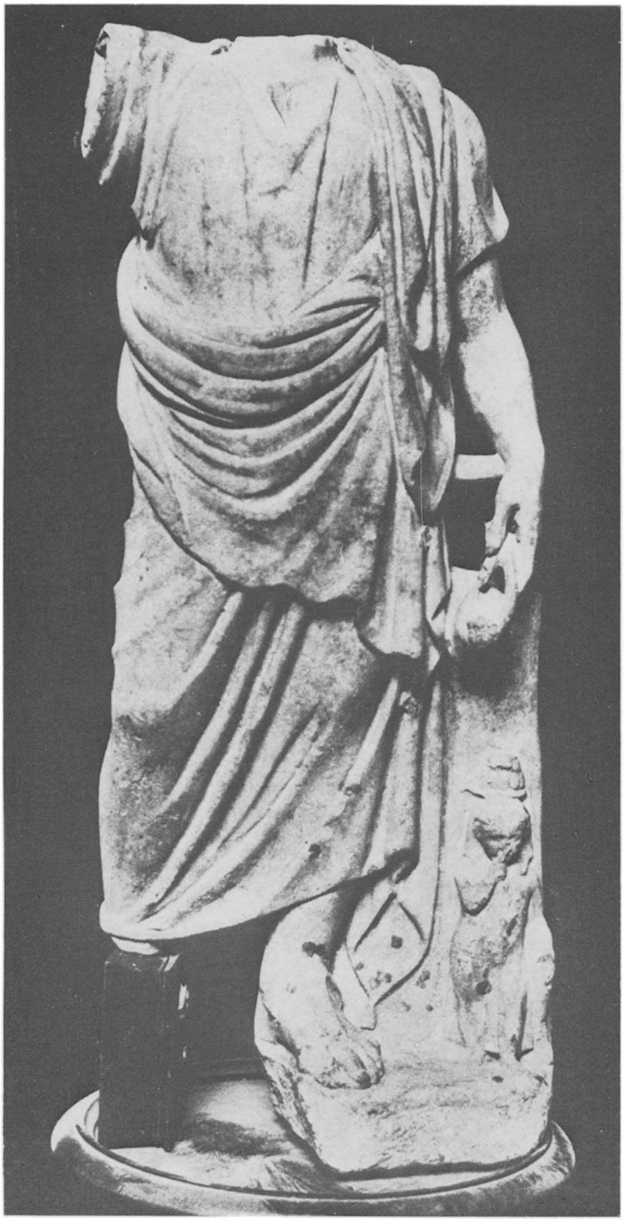
323



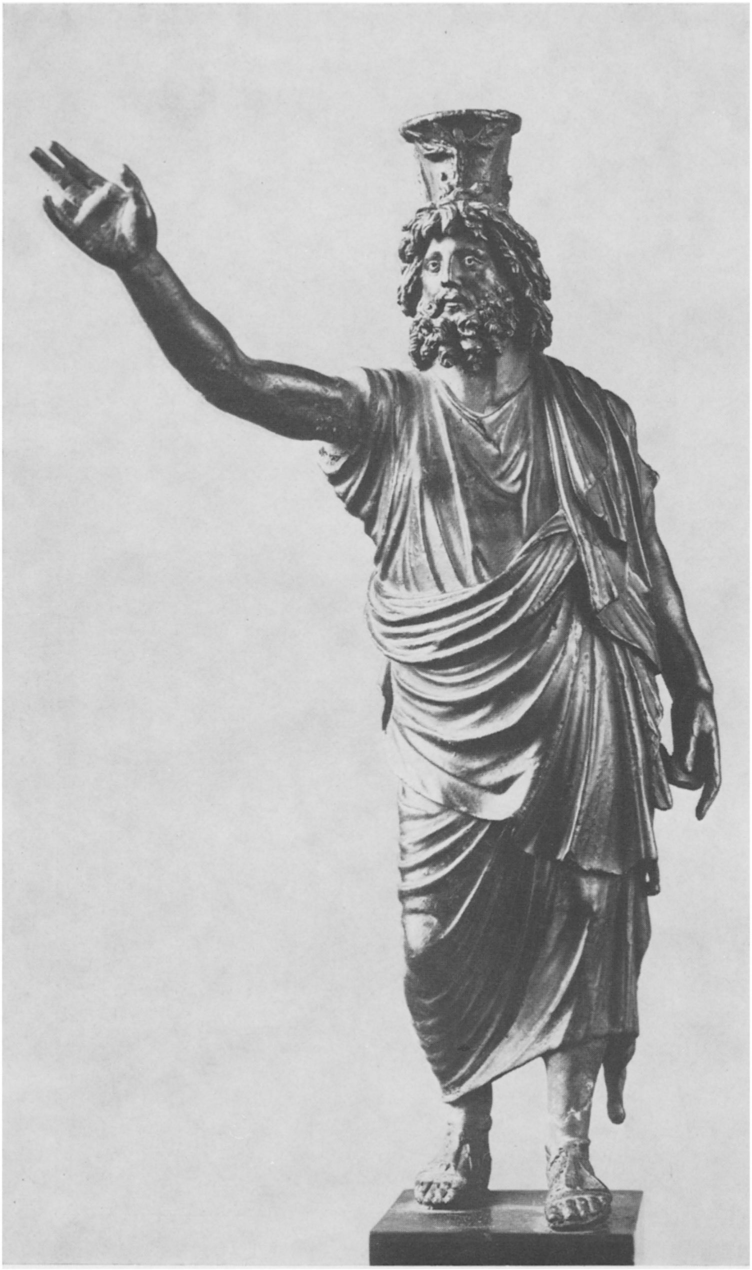
324

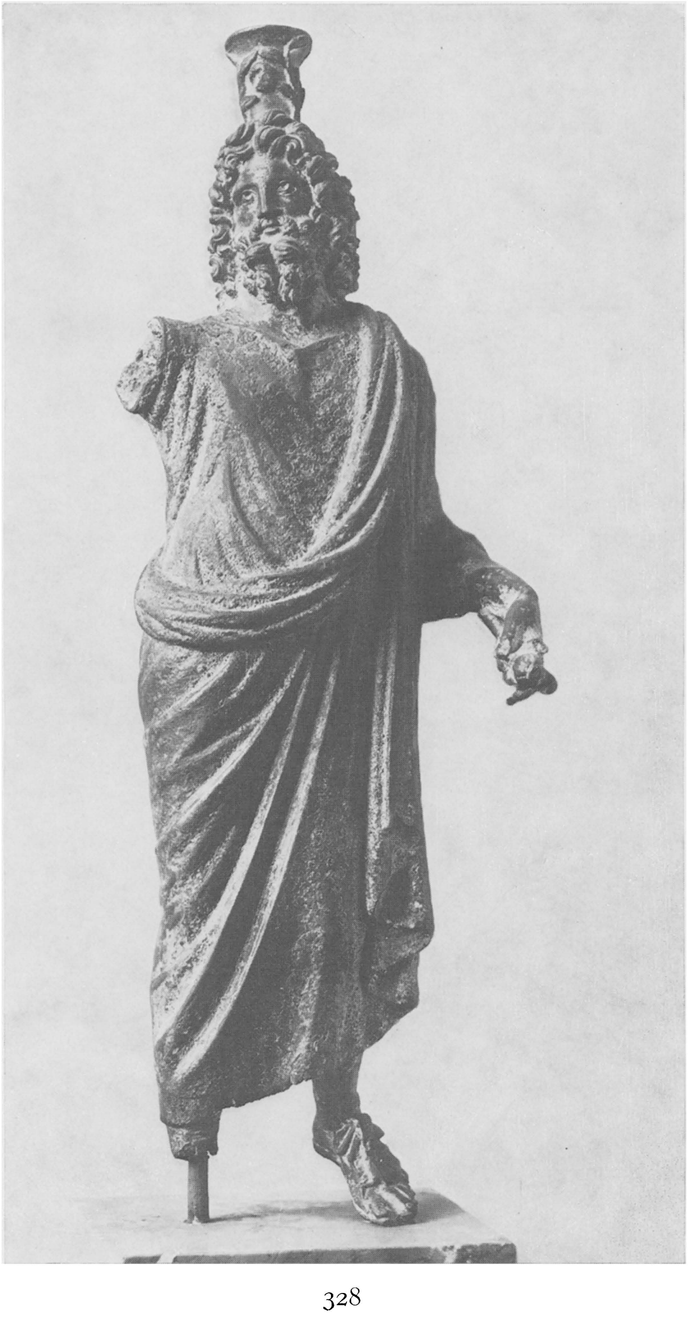


325

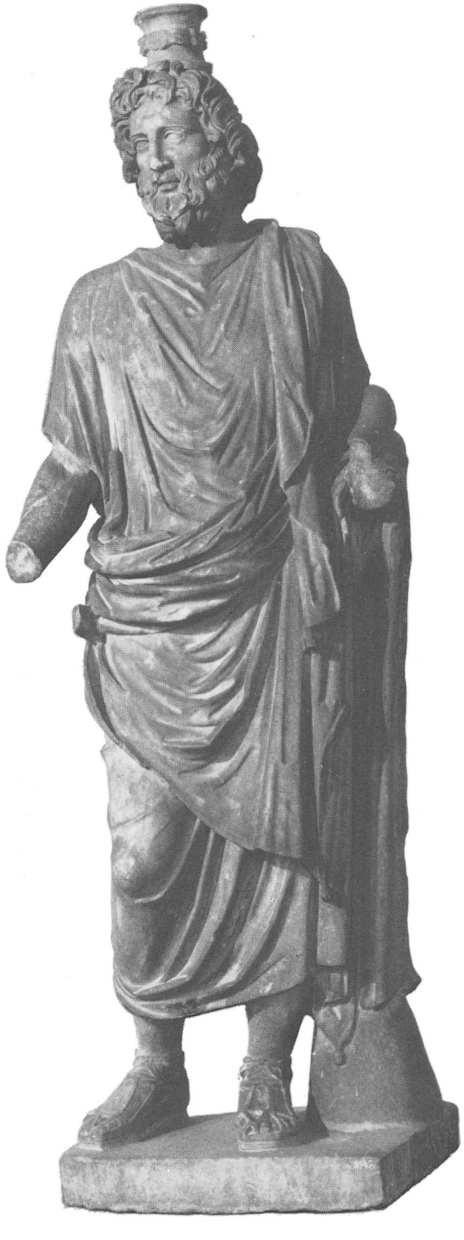


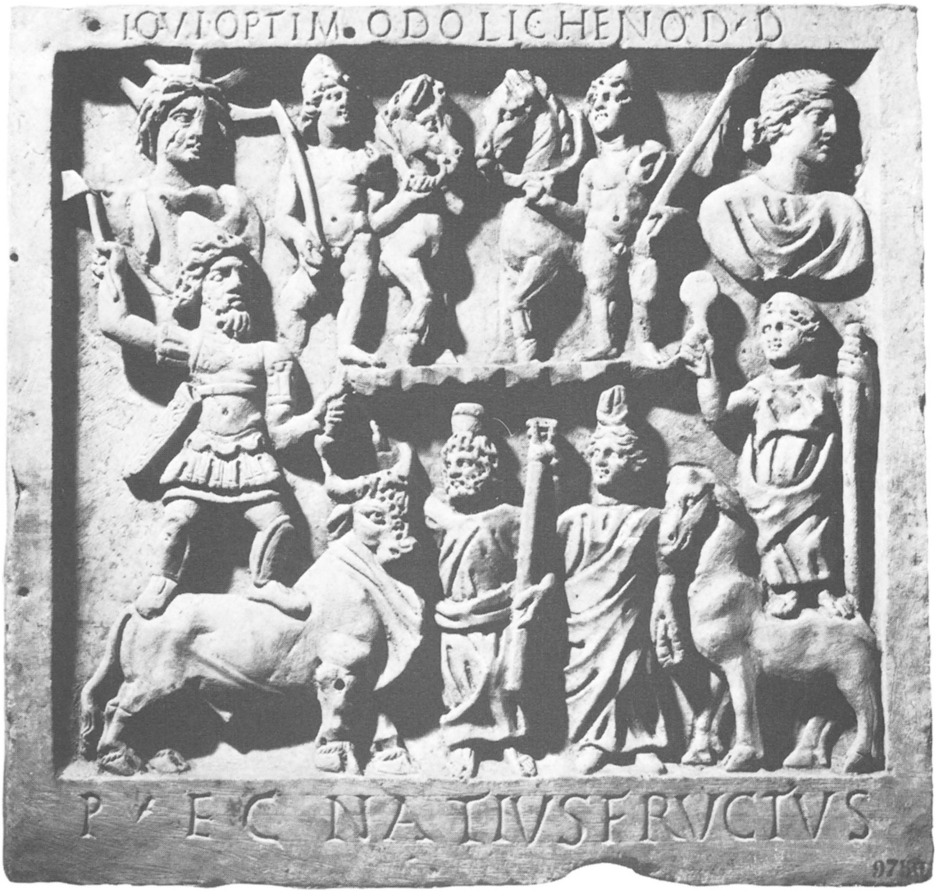
TAFEL CXCVIII



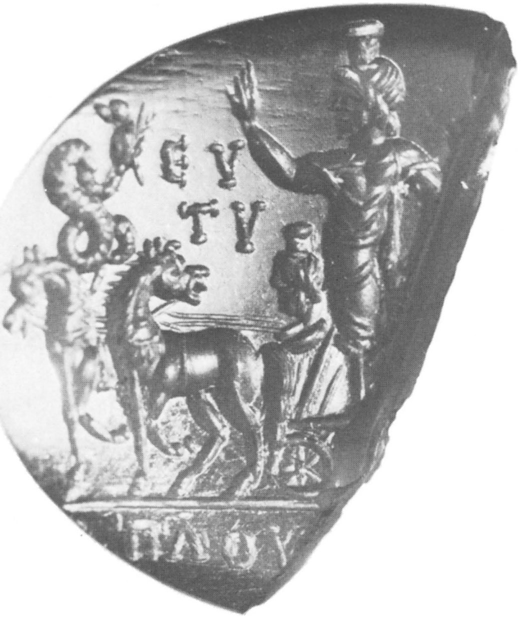


Tafel CC

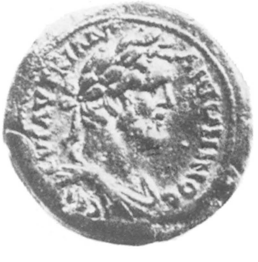



IOVI OPTIM. O DOLICHENO D D
P E C NATIVS FRVCTVS

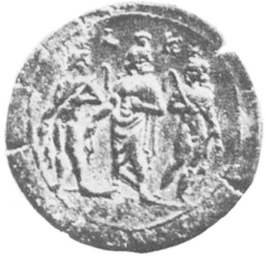
330



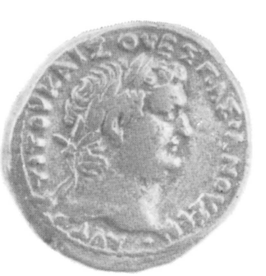
331



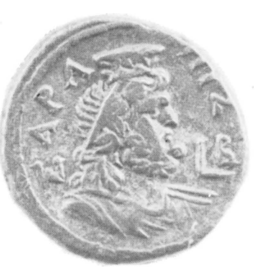
332a



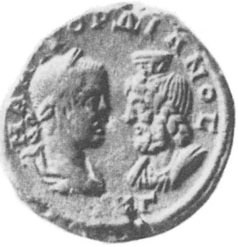
332b



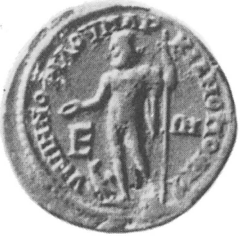
333a



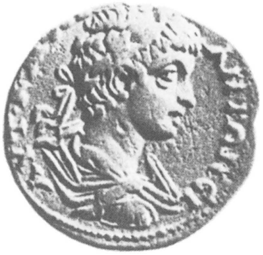
333b



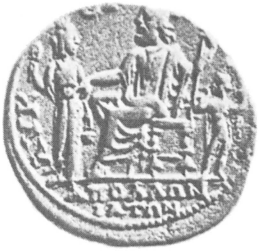
334a


ΜΑΡΚΙΑΝΟΠΟ
Ε

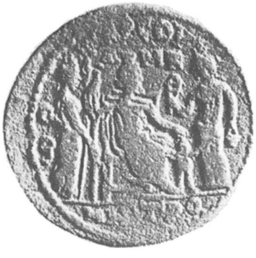
334b



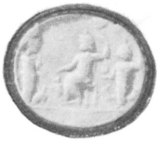
335a



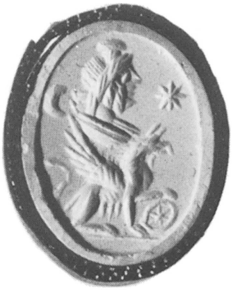
335b



336

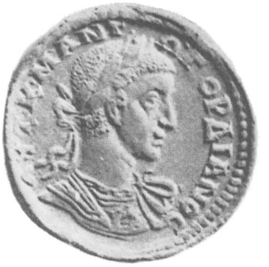


337

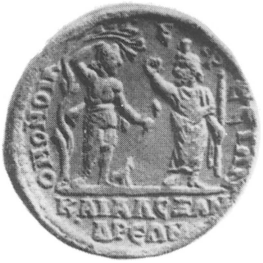


338

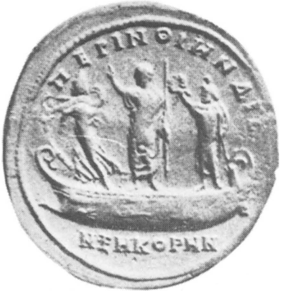
Tafel CCIV



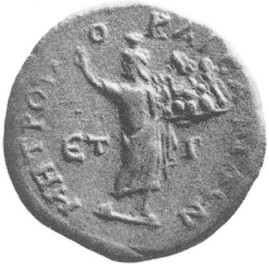
339a



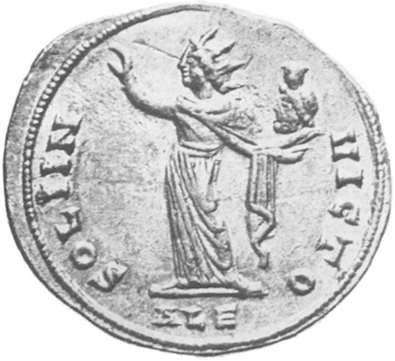
339b



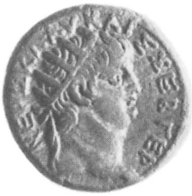
340



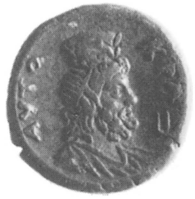
341



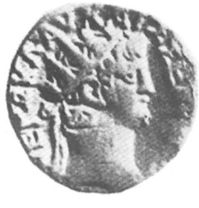
342



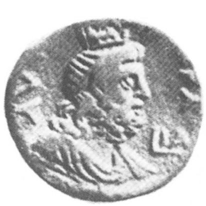
343a



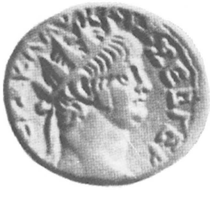
343b



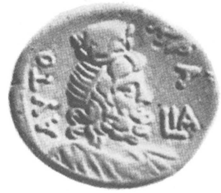
344a



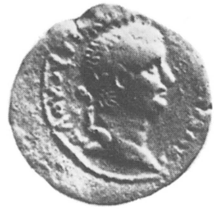
344b



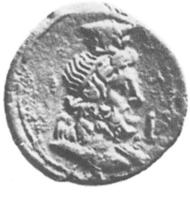
345a


ΑΥΤΟ
ΚΡΑ
LΙΑ

345b

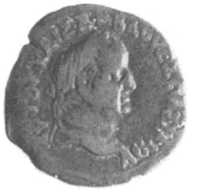


346a

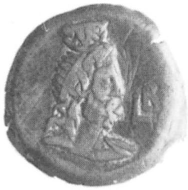


346b

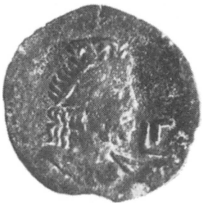
Tafel CCVI



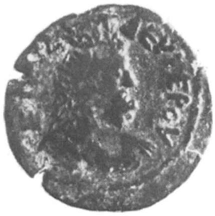
347a



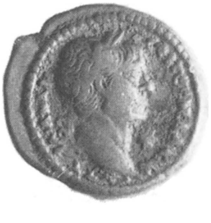
347b



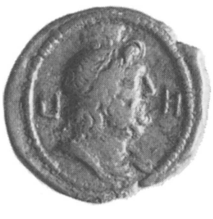
348



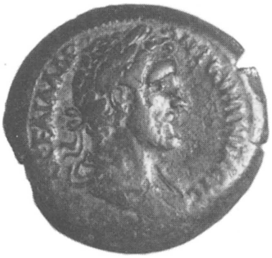
349



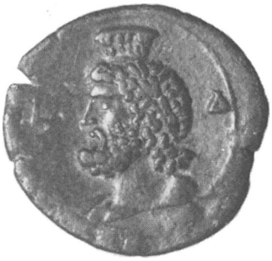
350a



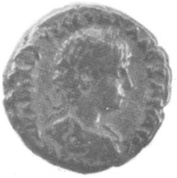
350b



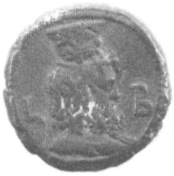
351a



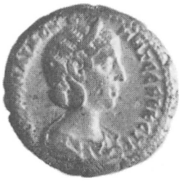
351b



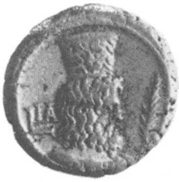
352a



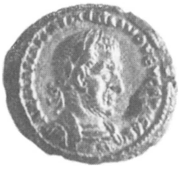
352b



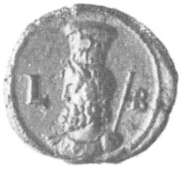
353a



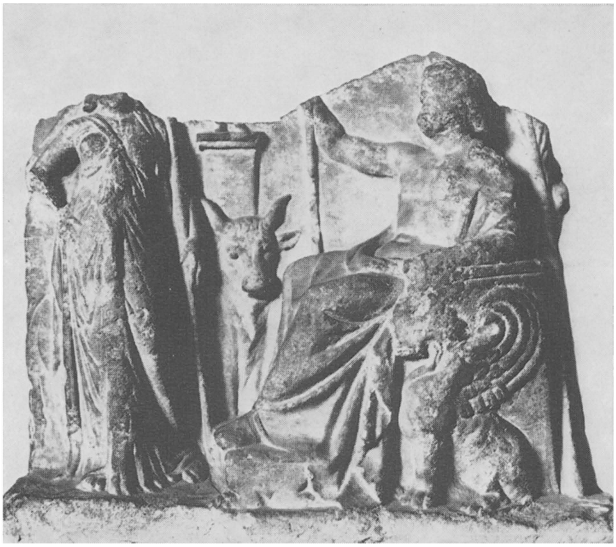
353b



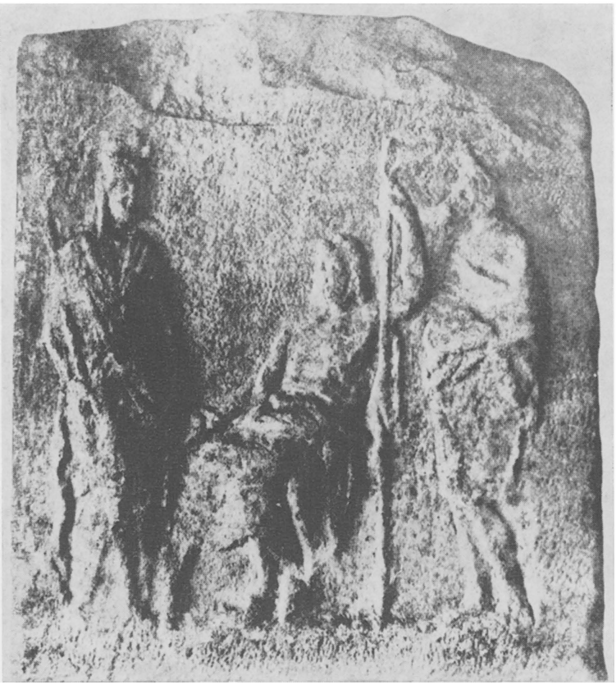
354a



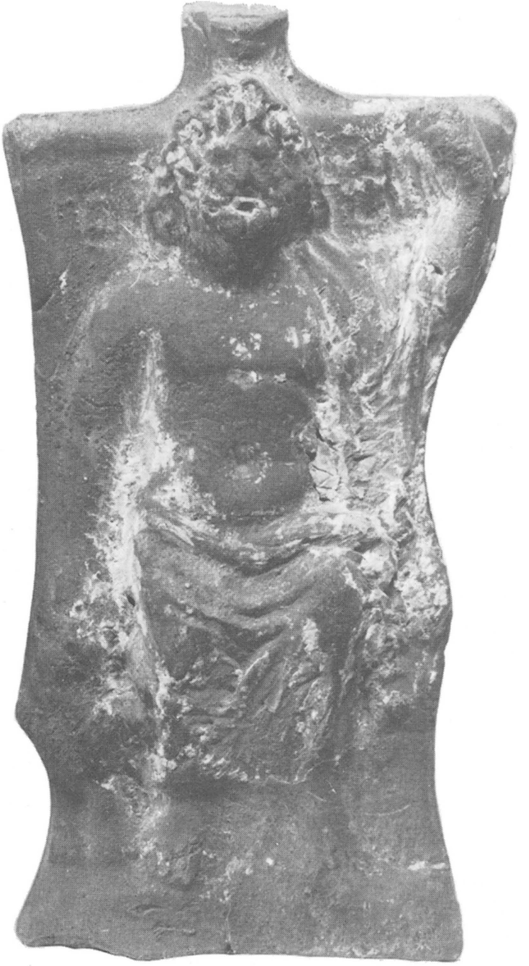
354b



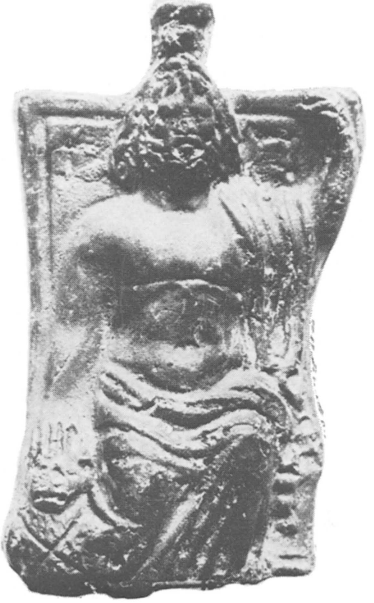
355



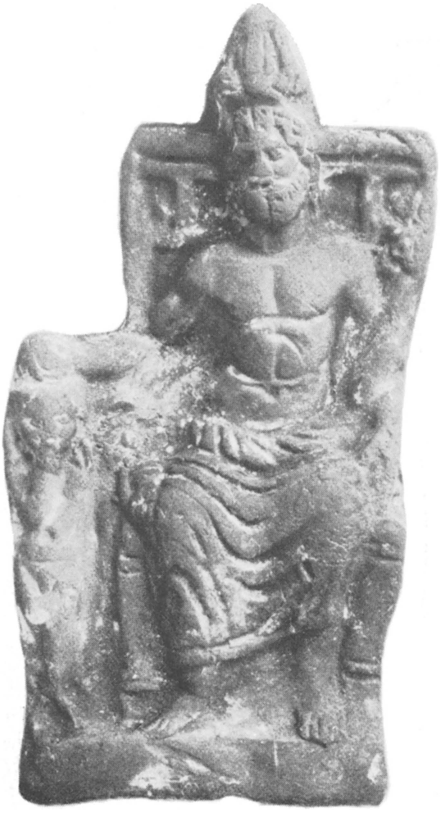
356



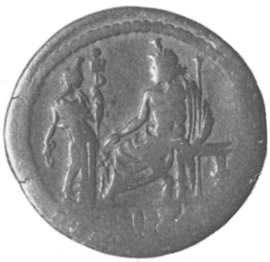
357



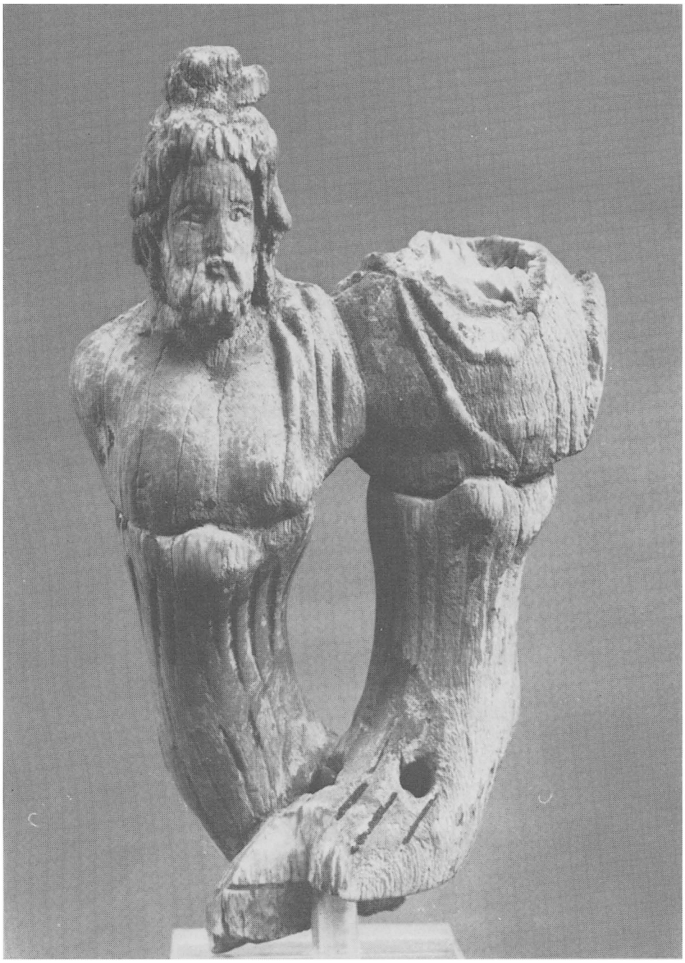
358



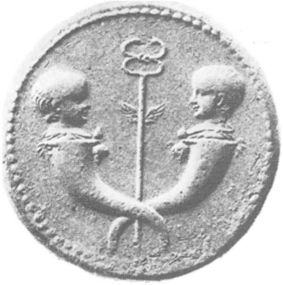
359



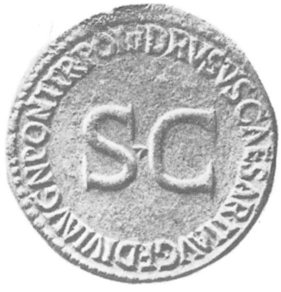
360



361

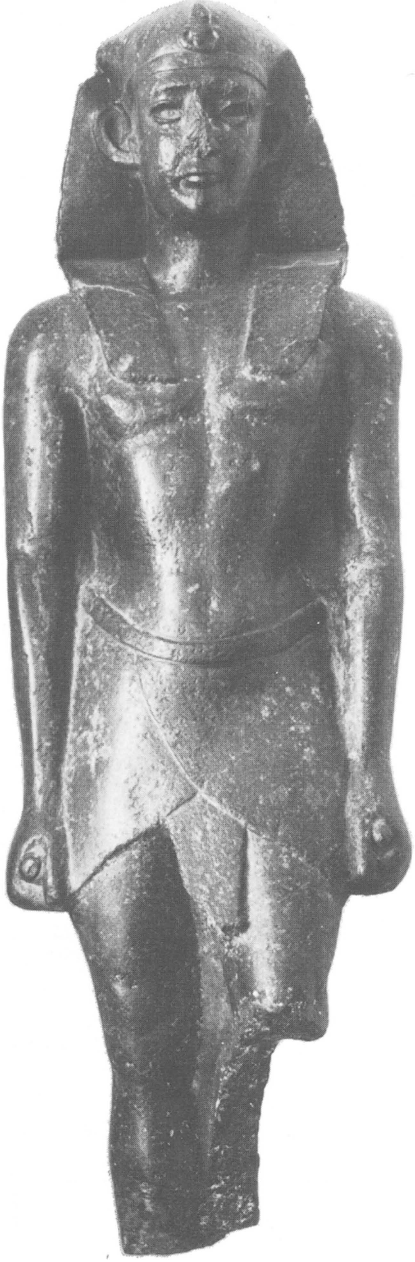


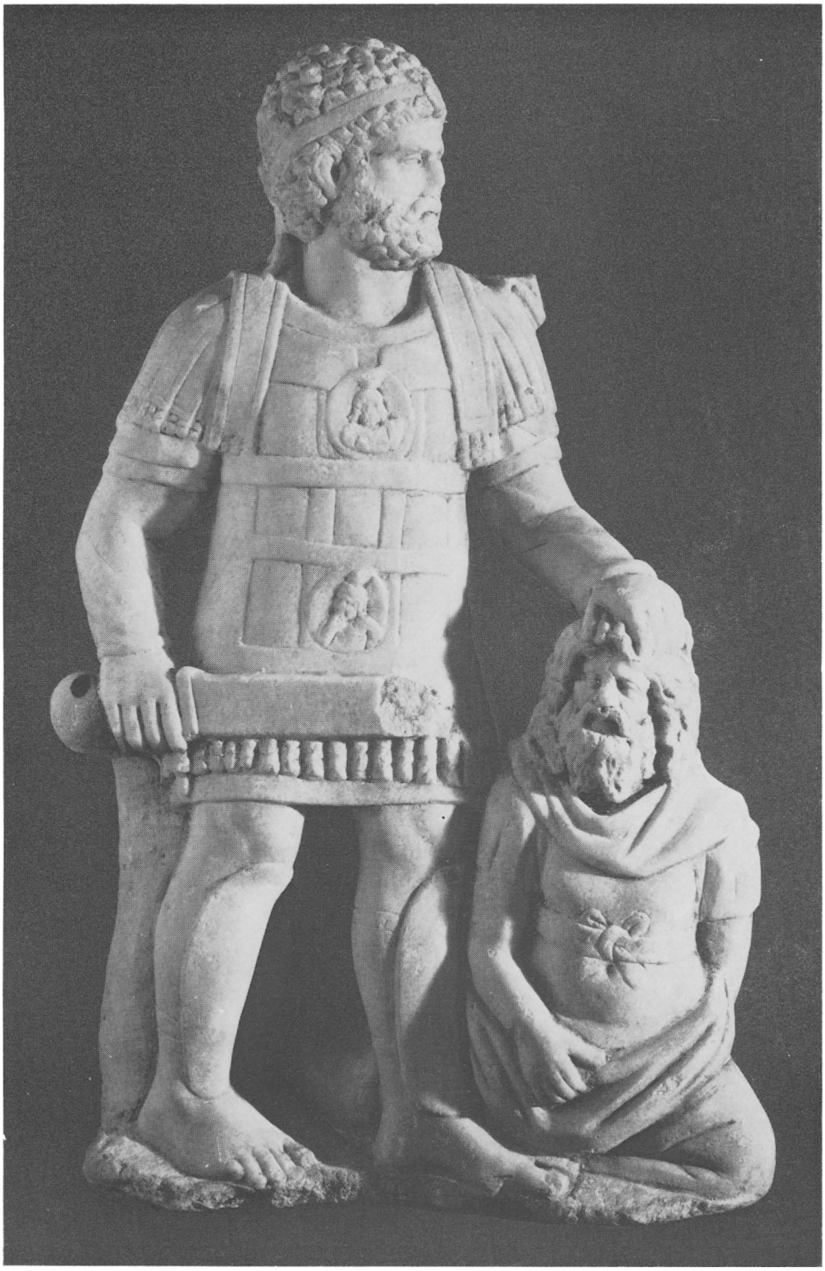
362a

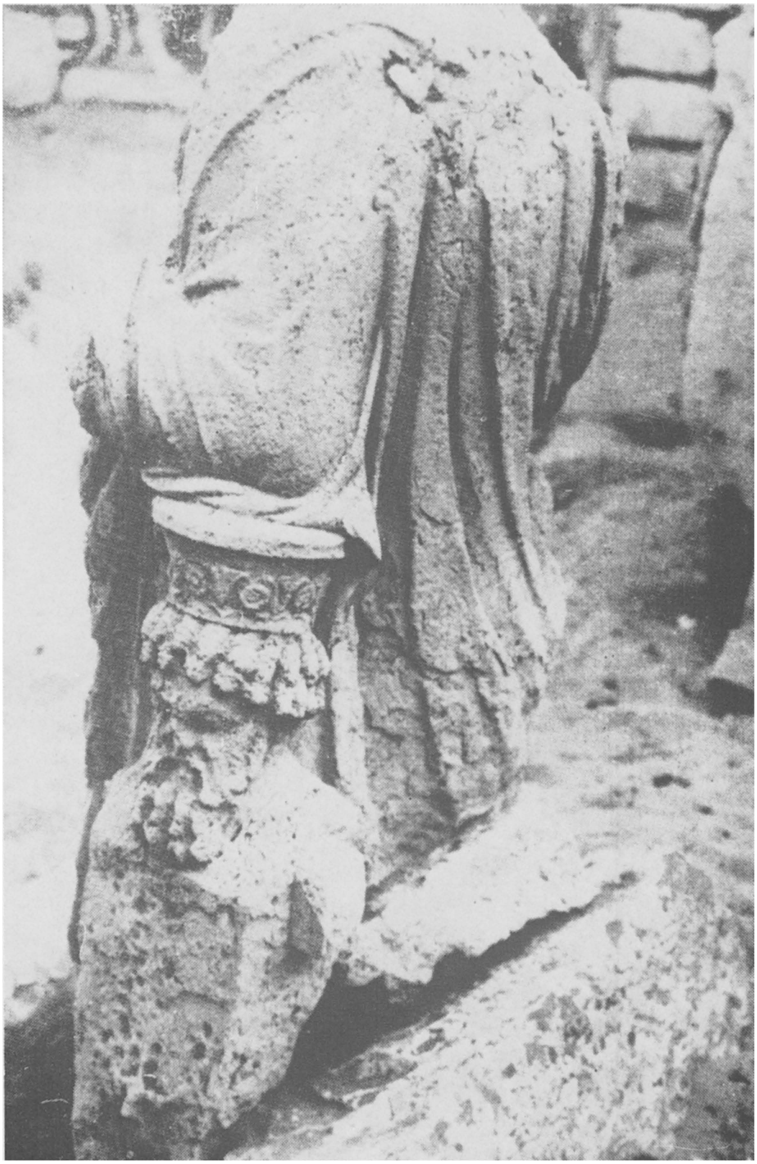

DRVSVS CAESAR TI AVG F DIVI AVG N PONT TR POT II
S C

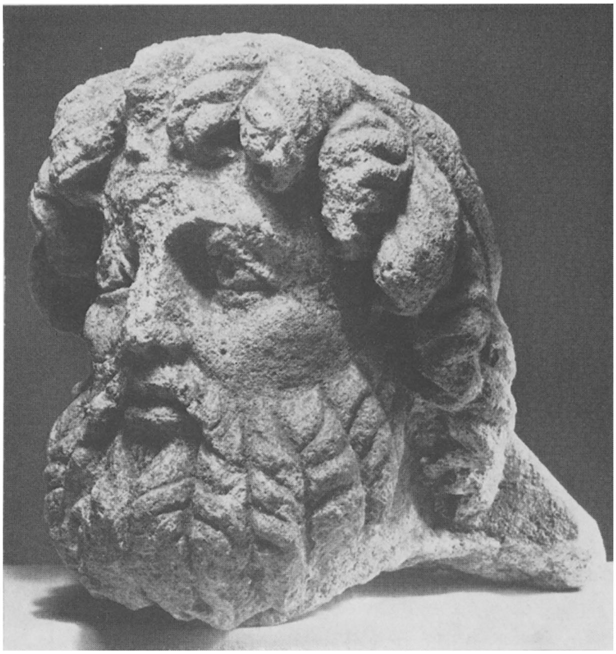
362b

Tafel CCXII

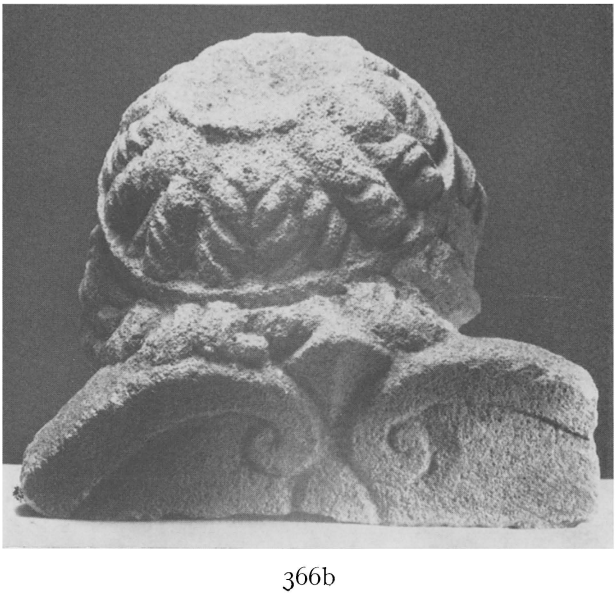






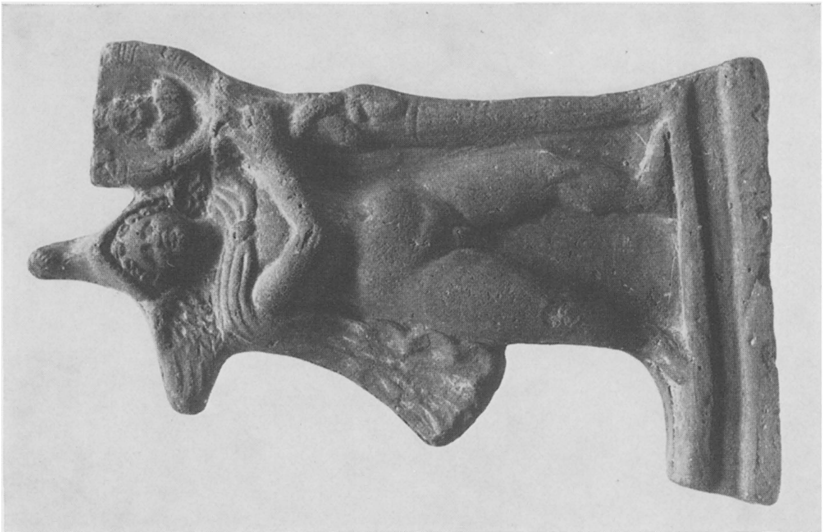


366a

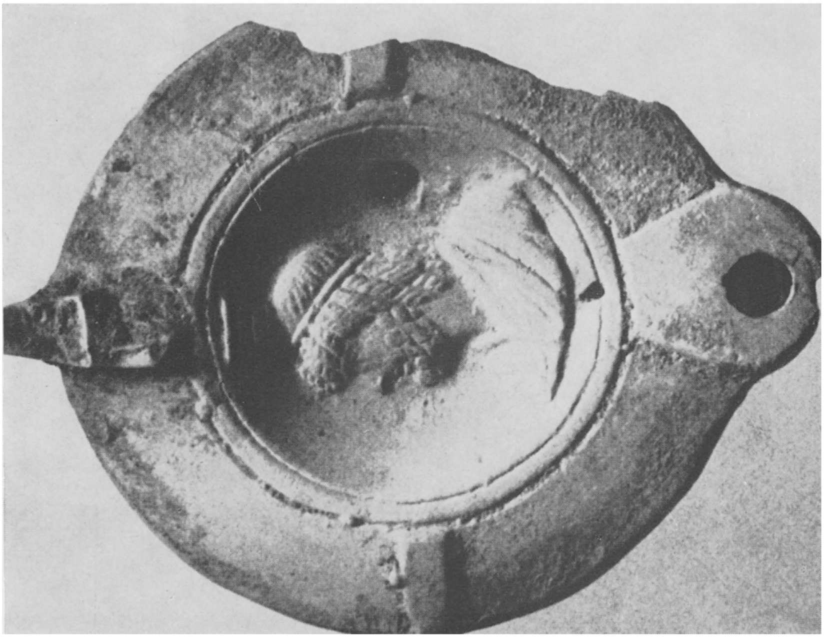


366b

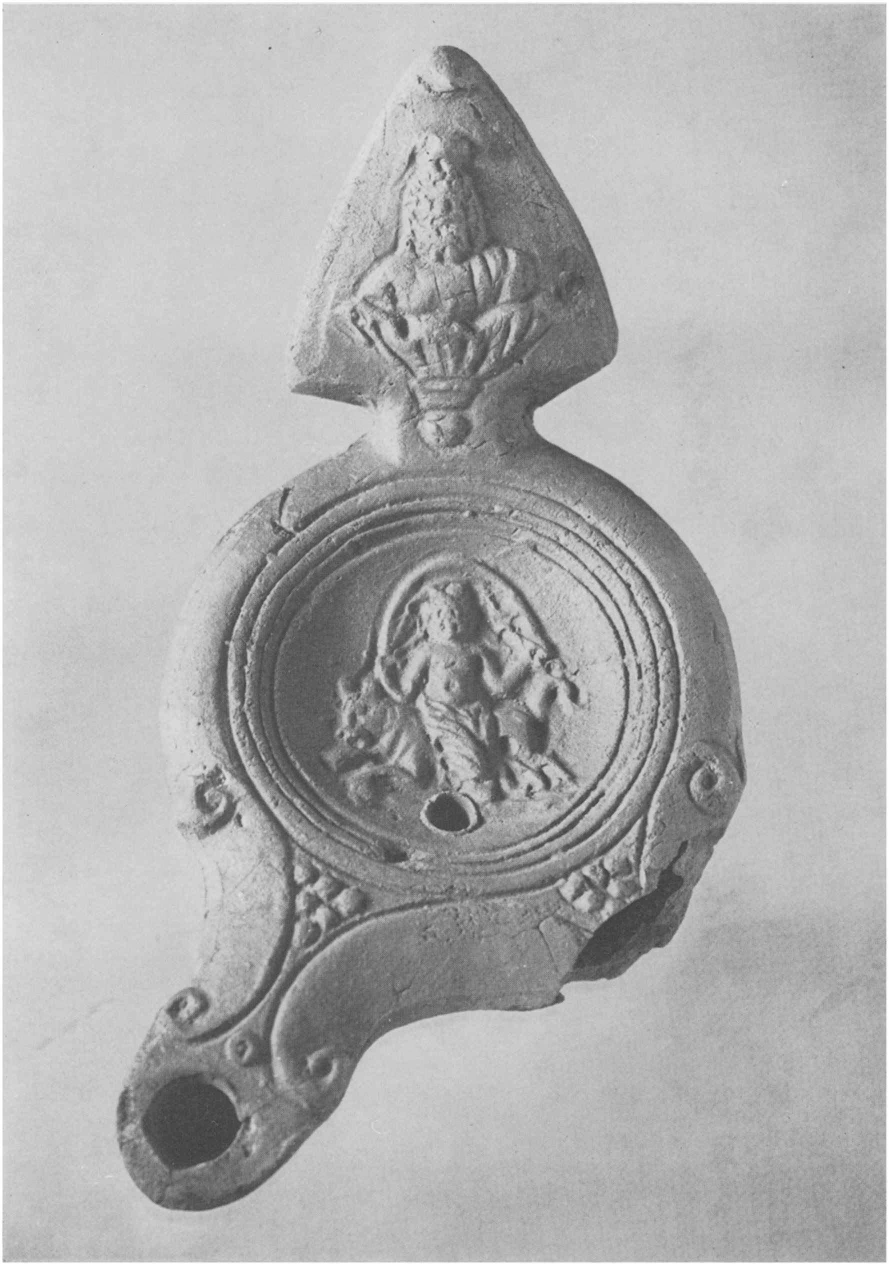
TAFEL CCXVI



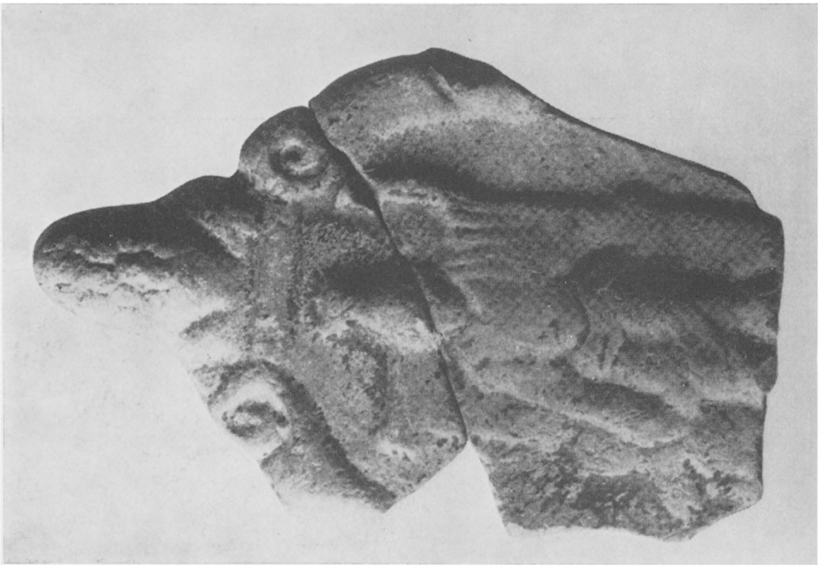
368



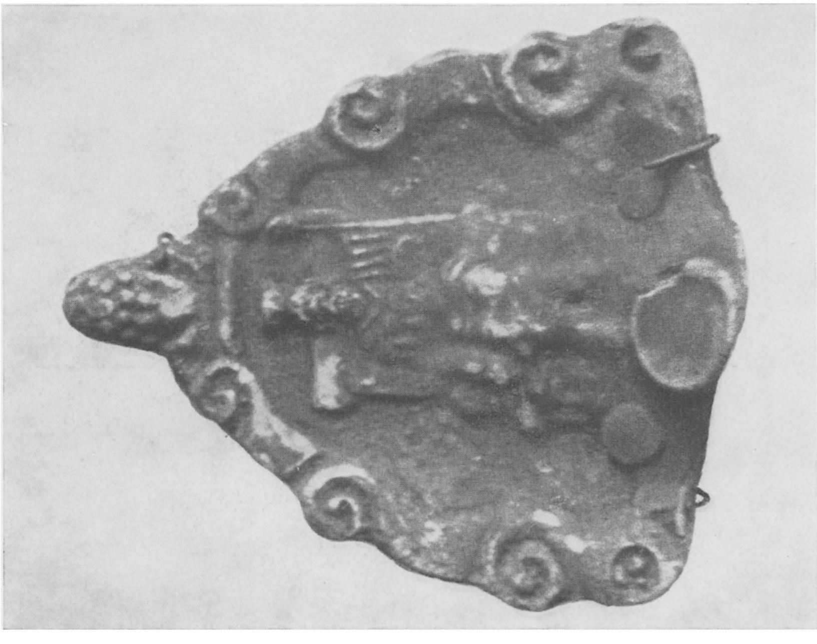
367



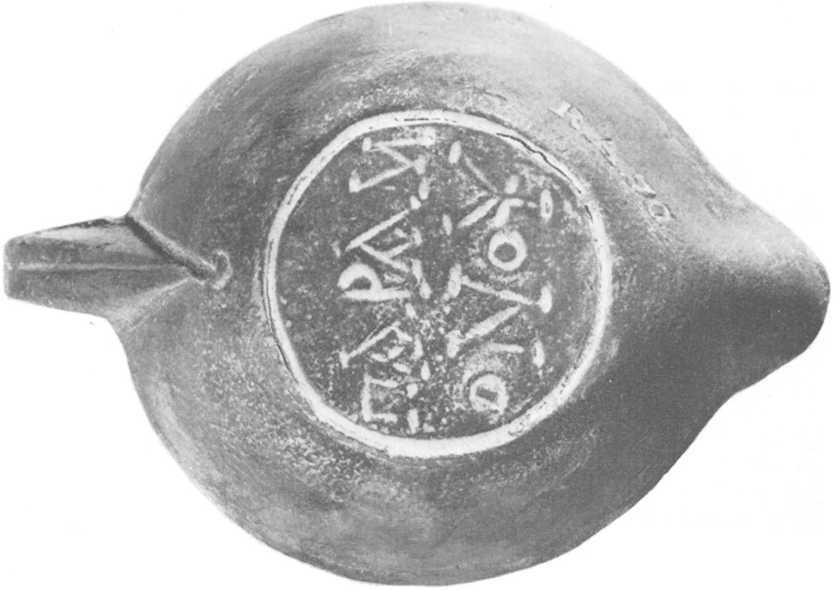
Tafel CCXVIII



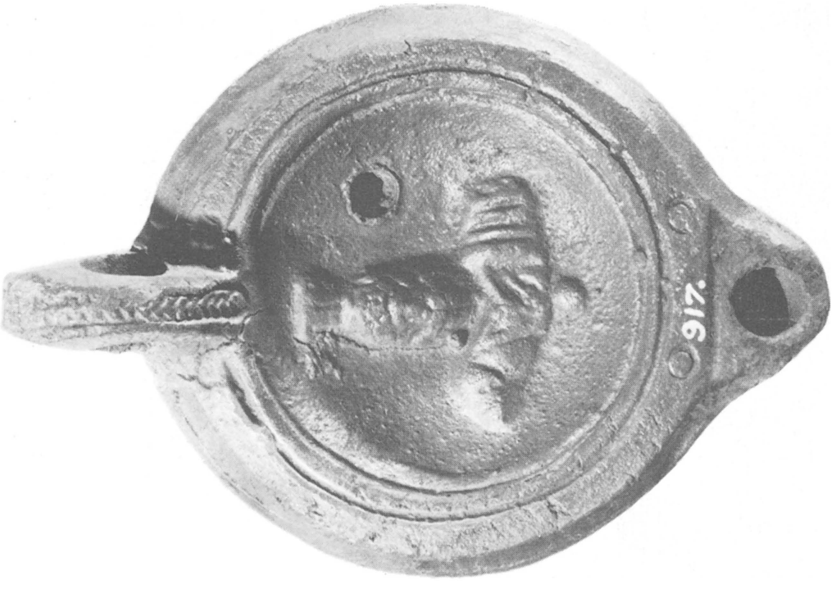
371



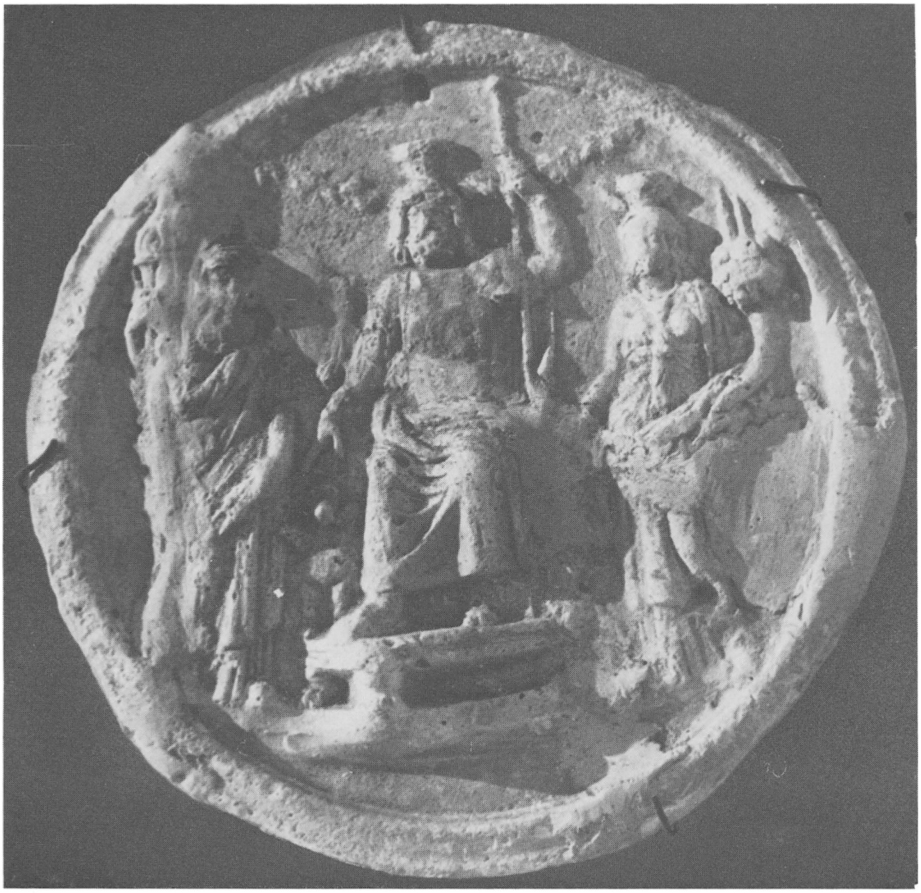
370



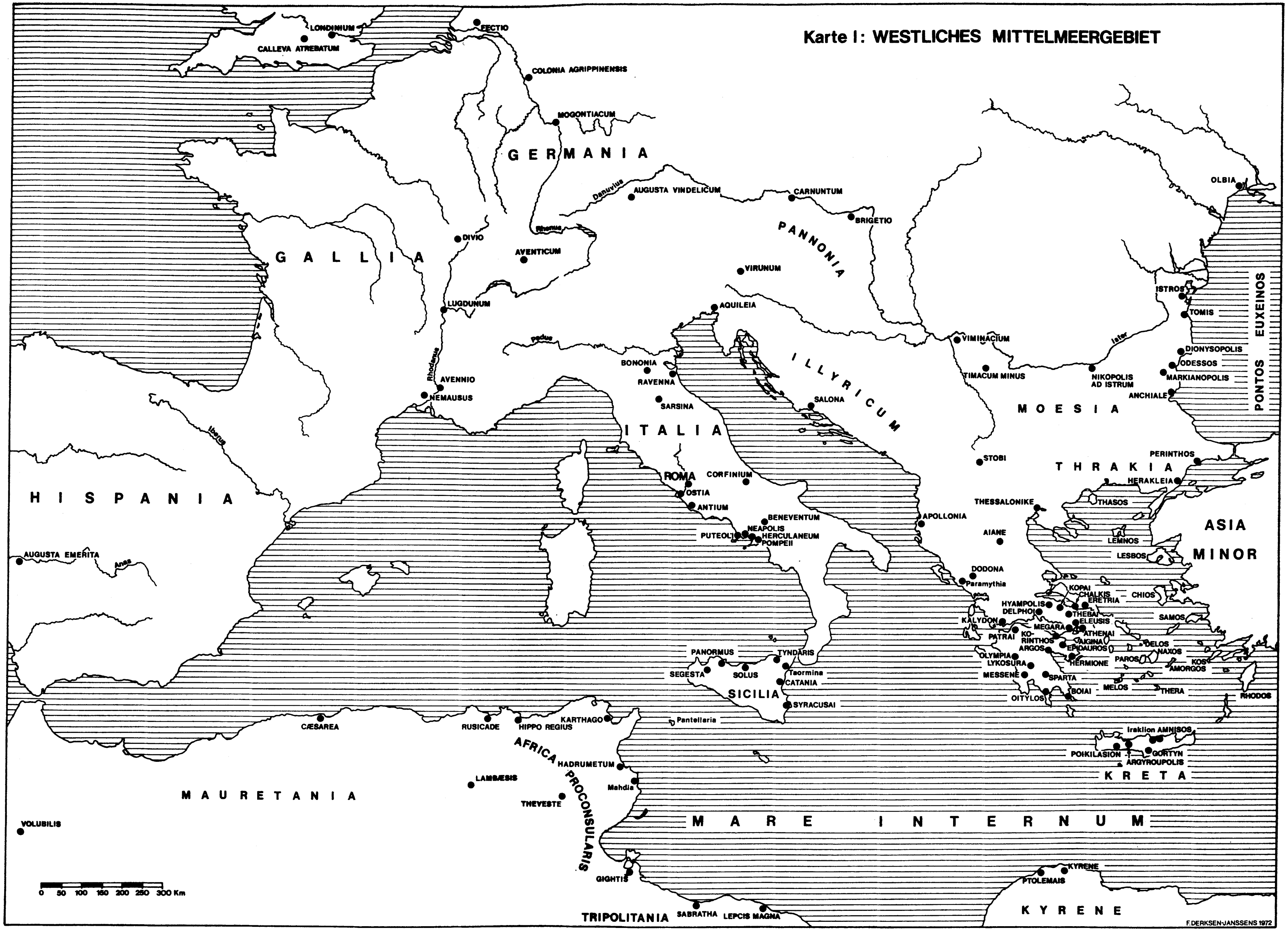
372b

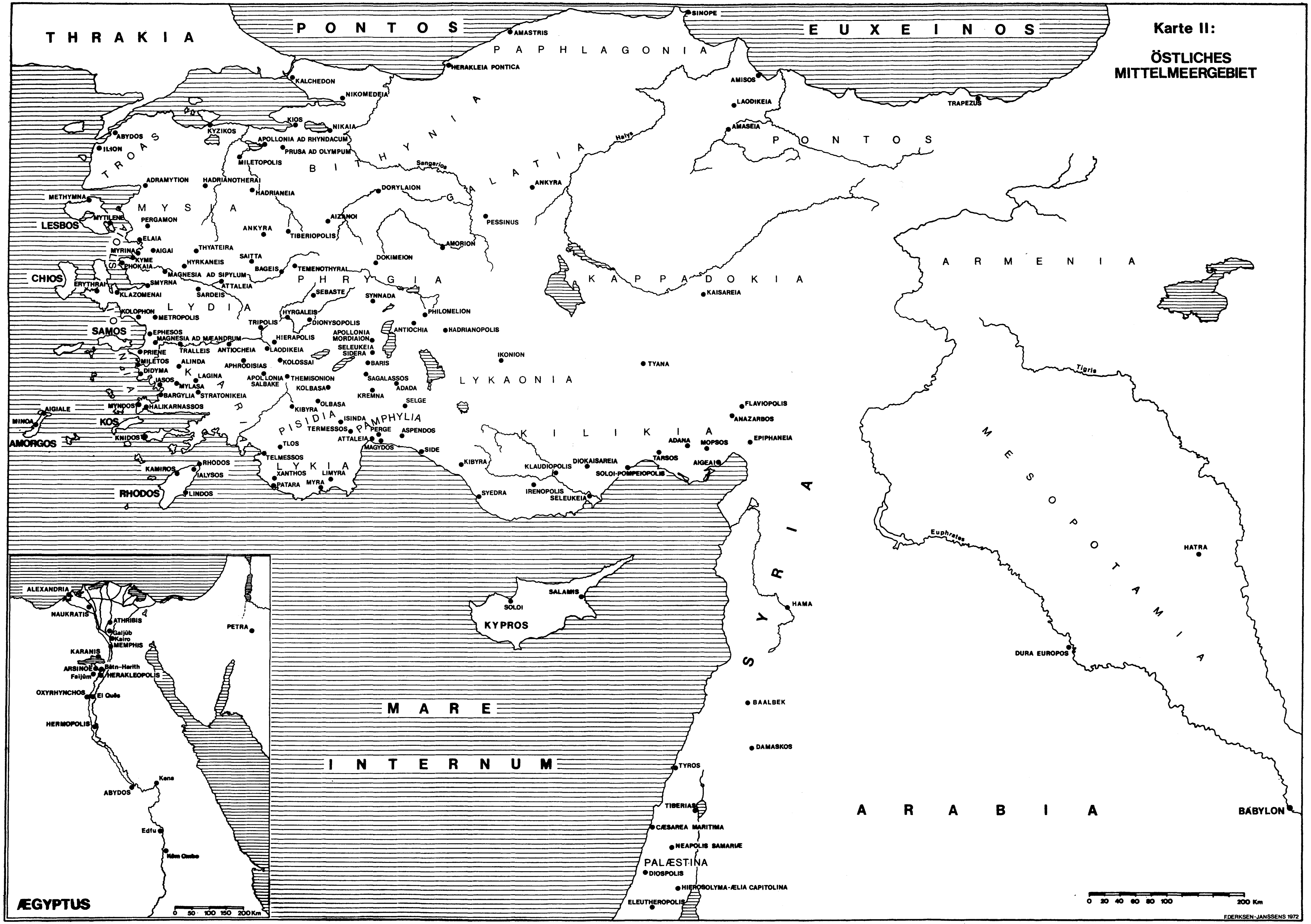


372a



Karte I: WESTLICHES MITTELMEERGEBIET


LONDINIUM
CALLEVA ATREBATUM
FECTIO
COLONIA AGRIPPINENSIS
MOGONTIACUM
GERMANIA
Danuvius
AUGUSTA VINDELICUM
CARNUNTUM
BRIGETIO
Rhenus
DIVIO
AVENTICUM
GALLIA
PANNONIA
VIRUNUM
LUGDUNUM
AQUILEIA
Padus
ILLYRICUM
VIMINACIUM
Rhodanus
AVENNIO
NEMAUSUS
BONONIA
RAVENNA
SARSINA
SALONA
TIMACUM MINUS
NIKOPOLIS AD ISTRUM
MOESIA
Ister
OLBIA
ISTROS
TOMIS
DIONYSOPOLIS
ODESSOS
MARKIANOPOLIS
ANCHIALE
PONTOS EUXEINOS
Iberus
HISPANIA
ITALIA
ROMA
CORFINIUM
OSTIA
ANTIUM
STOBI
PERINTHOS
THRAKIA
HERAKLEIA
THESSALONIKE
THASOS
BENEVENTUM
NEAPOLIS
PUTEOLI
HERCULANEUM
POMPEII
APOLLONIA
AIANE
ASIA MINOR
LEMNOS
LESBOS
AUGUSTA EMERITA
Anas
DODONA
Paramythia
KOPAI
CHALKIS
ERETRIA
CHIOS
HYAMPOLIS
DELPHOI
THEBAI
ELEUSIS
KALYDON
MEGARA
ATHENAI
SAMOS
PATRAI
KO-RINTHOS
AIGINA
EPIDAUROS
ARGOS
DELOS
NAXOS
OLYMPIA
LYKOSURA
HERMIONE
PAROS
KOS
AMORGOS
MESSENE
SPARTA
MELOS
THERA
OITYLOS
BOIAI
RHODOS
PANORMUS
TYNDARIS
SEGESTA
SOLUS
Taormina
CATANIA
SICILIA
SYRACUSAI
CÆSAREA
RUSICADE
HIPPO REGIUS
KARTHAGO
Pantellaria
Iraklion AMNISOS
POIKILASION
GORTYN
ARGYROUPOLIS
KRETA
AFRICA PROCONSULARIS
HADRUMETUM
Mahdia
LAMBÆSIS
THEVESTE
MAURETANIA
MARE INTERNUM
VOLUBILIS
0 50 100 150 200 250 300 Km
GIGHTIS
KYRENE
PTOLEMAIS
KYRENE
TRIPOLITANIA
SABRATHA
LEPCIS MAGNA
F.DERKSEN-JANSSENS 1972



Karte II: ÖSTLICHES MITTELMEERGEBIET

THRAKIA
PONTOS EUXEINOS
SINOPE
AMASTRIS
PAPHLAGONIA
HERAKLEIA PONTICA
KALCHEDON
NIKOMEDEIA
AMISOS
LAODIKEIA
TRAPEZUS
AMASEIA
PONTOS
KIOS
NIKAIA
KYZIKOS
ABYDOS
ILION
TROAS
APOLLONIA AD RHYNDACUM
PRUSA AD OLYMPUM
MILETOPOLIS
BITHYNIA
Sangarios
Halys
GALATIA
ANKYRA
ADRAMYTION
HADRIANOTHERAI
HADRIANEIA
DORYLAION
METHYMNA
MYSIA
MYTILENE
LESBOS
PERGAMON
ANKYRA
AIZANOI
TIBERIOPOLIS
PESSINUS
AMORION
ELAIA
AIOLIS
MYRINA
AIGAI
THYATEIRA
SAITTA
KYME
PHOKAIA
HYRKANEIS
BAGEIS
TEMENOTHYRAI
DOKIMEION
MAGNESIA AD SIPYLUM
CHIOS
ERYTHRAI
SMYRNA
ATTALEIA
PHRYGIA
KAPPADOKIA
KAISAREIA
ARMENIA
KLAZOMENAI
SARDEIS
SEBASTE
SYNNADA
LYDIA
KOLOPHON
METROPOLIS
HYRGALEIS
PHILOMELION
TRIPOLIS
DIONYSOPOLIS
SAMOS
EPHESOS
ANTIOCHIA
HADRIANOPOLIS
MAGNESIA AD MÆANDRUM
HIERAPOLIS
APOLLONIA MORDIAION
IONIA
PRIENE
TRALLEIS
ANTIOCHEIA
LAODIKEIA
SELEUKEIA SIDERA
IKONION
MILETOS
ALINDA
KOLOSSAI
APHRODISIAS
BARIS
TYANA
DIDYMA
KARIA
LAGINA
APOLLONIA SALBAKE
THEMISONION
SAGALASSOS
LYKAONIA
IASOS
MYLASA
KOLBASA
ADADA
Tigris
BARGYLIA
STRATONIKEIA
KREMNA
SELGE
FLAVIOPOLIS
AIGIALE
MYNDOS
HALIKARNASSOS
OLBASA
KIBYRA
ISINDA
ANAZARBOS
MINOA
KOS
PISIDIA
PAMPHYLIA
TERMESSOS
PERGE
ASPENDOS
KILIKIA
AMORGOS
KNIDOS
ATTALEIA
ADANA
MOPSOS
EPIPHANEIA
TLOS
MAGYDOS
SIDE
MESOPOTAMIA
TELMESSOS
TARSOS
RHODOS
LYKIA
KIBYRA
KLAUDIOPOLIS
DIOKAISAREIA
AIGEAI
KAMIROS
IALYSOS
XANTHOS
LIMYRA
SOLOI-POMPEIOPOLIS
MYRA
PATARA
RHODOS
LINDOS
SYEDRA
IRENOPOLIS
SELEUKEIA
Euphrates
HATRA
SYRIA
ALEXANDRIA
SALAMIS
SOLOI
KYPROS
HAMA
NAUKRATIS
ATHRIBIS
PETRA
Galjûb
Kairo
MEMPHIS
KARANIS
DURA EUROPOS
ARSINOË
Bâtn-Harith
Faijûm
HERAKLEOPOLIS
OXYRHYNCHOS
El Quês
BAALBEK
MARE
HERMOPOLIS
DAMASKOS
INTERNUM
TYROS
Kena
ABYDOS
TIBERIAS
ARABIA
BABYLON
Edfu
CÆSAREA MARITIMA
Kôm Ombo
NEAPOLIS SAMARIÆ
PALÆSTINA
DIOSPOLIS
HIEROSOLYMA-ÆLIA CAPITOLINA
ÆGYPTUS
0 50 100 150 200 Km
0 20 40 60 80 100 200 Km
ELEUTHEROPOLIS

F.DERKSEN-JANSSENS 1972